



Universidade de
Aveiro
2017

Departamento de Comunicação e Arte

**TAÍSSA POLIAKOVA A INFLUÊNCIA DOS SINOS EM OBRAS PARA PIANO
PACHECO CUNHA DE MESSIAEN, DEBUSSY E RACHMANINOV E AS
RESPECTIVAS CONSEQUÊNCIAS NA SUA
PERFORMANCE**



**Universidade de
Aveiro**

2017

Departamento de Comunicação e Arte

**TAÍSSA POLIAKOVA
PACHECO CUNHA**

**A INFLUÊNCIA DOS SINOS EM OBRAS PARA PIANO DE
MESSIAEN, DEBUSSY E RACHMANINOV E AS RESPECTIVAS
CONSEQUÊNCIAS NA SUA PERFORMANCE**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor Fausto Manuel da Silva Neves, professor auxiliar convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho ao meu marido, Yuri Marchese, pelo apoio, confiança e assistência prática e psicológica;

aos meus pais, Luís Cunha e Svetlana Poliakova, pela preciosa ajuda e por acreditarem em mim;

ao meu orientador, Prof. Fausto Neves, de cuja orientação e tutela muito me orgulho.

o júri

presidente

Prof. Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa
Professor Auxiliar da Universidade do Minho (arguente)

Prof. Doutor Fausto Manuel da Silva Neves
Professor Auxiliar Convidado da Universidade de Aveiro (orientador)

agradecimentos

Agradeço ao meu orientador por toda a atenção e esforço dedicados a este trabalho;

aos meus pais por me incentivarem e contribuírem para que a minha tese seja mais completa, ajudando-me a preencher lacunas em que não tinha reparado;

ao meu marido por estar sempre do meu lado.

Agradeço também ao Padre Ivan Moody que, como sacerdote, musicólogo e compositor contribuiu para a realização desta tese e para a integridade da mesma;

ao Prof. Evgueni Zoudilkine, cujo discernimento analítico me ajudou a esclarecer os percursos da minha análise.

palavras-chave

Performance, piano, sinos, tradições sineiras, Messiaen, Debussy, Rachmaninov.

resumo

Este trabalho procura confrontar as características específicas das diferentes tradições sineiras, quer da Europa, quer da Rússia, com as obras *Noël* de Olivier Messiaen, *Cloches à travers les feuilles* de Claude Debussy e Sonata op. 36 nº 2 de Sergei Rachmaninov. Para isso, são apresentadas e estudadas as escolas sineiras, analisados os trechos musicais com inspiração sineira das obras seleccionadas e enquadrados biograficamente os três autores em causa. Através desta confrontação encontrei soluções técnicas e interpretativas para os referidos trechos musicais que respeitam as diferentes especificidades das tradições sineiras inspiradoras. Pretendo, também, demonstrar que este conhecimento pode sustentar uma performance fiel aos mundos musical, cultural e social destes compositores.

keywords

Performance, piano, bells, bellringing traditions, Messiaen, Debussy, Rachmaninov.

Abstract

This work seeks to confront the specific characteristics of the different bellringing traditions, both European and Russian, with the pieces *Noël* by Olivier Messiaen, *Cloches à travers les feuilles* by Claude Debussy and Sonata op. 36 no. 2 by Sergei Rachmaninov. For this purpose, I present and study these bellringing schools, analyze the musical excerpts with bellringing inspiration of the selected pieces and contextualize the three above-mentioned authors biographically. Following of this confrontation I propone technical and interpretative solutions for the afore-mentioned musical excerpts which respect the different specificities of the bellringing traditions that inspired them. It is also my intention to demonstrate that this knowledge can support a performance that is faithful to the musical, cultural and social worlds of these composers.

Índice

Introdução	1
1. Motivação	1
2. Revisão de Literatura	2
3. Problemática	4
4. Objectivo geral	5
5. Objectivos específicos	6
6. Metodologia	6
CAPÍTULO I: Sinos	9
1. Sinos: definição, história, características, técnicas e tradições	9
1.1 Definição	9
1.2 Formas de sinos e modos de produção de som	9
1.3 Tamanhos	9
1.4 Timbres	10
1.5 Afinação	10
1.6 Fundição de sinos	10
1.7 História	10
1.8 Técnicas europeias e russa	11
1.9 Tradições sineiras europeias e russa	11
1.10 O uso e a representação dos sinos na música erudita	11
1.11 Os sinos na música erudita da Europa Ocidental	12
1.12 Os sinos na música erudita russa	12
2. Sinos da Europa Ocidental e da Rússia	13
2.1 Sinos da Europa Ocidental	14
2.2 Sinos da Rússia	17
3. Diferenças principais entre as quatro tradições sineiras	19
4. Critérios de reconhecimento auditivo para auxiliar à determinação da tradição sineira a que pertencem as obras de Messiaen, Debussy e Rachmaninov	20
4.1 Europa Ocidental	20
4.2 Rússia:	21

CAPÍTULO II. Os sinos nas obras *Noël* de Olivier Messiaen, *Cloches à travers les feuilles* de Claude Debussy e Sonata op. 36 nº 2 de Sergei Rachmaninov..... 23

1. Olivier Messiaen	23
1.1 Nota biográfica	23
1.2 Linguagem musical e obra	24
1.3 Contextualização analítica da obra <i>Noël</i> , do ciclo <i>Vingt Regards sur l'Enfant Jésus</i>	25
2. Claude Debussy.....	26
2.1 Nota biográfica	26
2.2 Linguagem musical e obra	28
2.3 Contextualização analítica da obra <i>Cloches à travers les feuilles</i> , do ciclo <i>Images II</i>	29
3. Sergei Rachmaninov	30
3.1 Nota biográfica	30
3.2 Linguagem musical e obra	31
3.3 Contextualização analítica da Sonata op. 36 nº 2	34
4. O papel dos Sinos na música para piano de Messiaen, Debussy e Rachmaninov	35

CAPÍTULO III. Análise comparativa de partituras (comparando as tradições sineiras europeias e russa com os sinos presentes nas obras selecionadas); sugestões interpretativas; análise comparativa de gravações..... 37

1. Análise comparativa de partituras.....	37
1.1 Messiaen – <i>Noël</i>	37
1.2 Debussy – <i>Cloches à travers les feuilles</i>	40
1.3 Rachmaninov – Sonata op. 36 nº 2.....	43
2. Sugestões técnicas, interpretativas e de estudo	50
2.1 Messiaen – <i>Noël</i> : principais problemas e suas soluções	52
2.2 Debussy – <i>Cloches à travers les feuilles</i> : principais problemas e suas soluções	55
2.3 Rachmaninov – Sonata nº 2 op. 36: principais problemas e suas soluções	59
3. Análise comparativa de gravações	64
3.1 Messiaen – <i>Noël</i>	64
3.2 Debussy – <i>Cloches à travers les feuilles</i>	65
3.3 Rachmaninov – Sonata nº 2 op. 36.....	66
3.4 Conclusões resultantes da comparação das gravações:.....	68

CAPÍTULO IV. Conclusões

1. Conclusões específicas.....	69
2. Conclusões gerais	71

3. Conclusões finais	73
4. Sugestão de pesquisa futura	74
Bibliografia.....	75
1. Bibliografia referenciada	75
1.1 Livros.....	75
1.2 Teses	75
1.3 Artigos.....	76
1.4 Congressos.....	77
1.5 Gravações de entrevistas.....	77
1.6 Websites	77
1.7 Partituras	78
2. Bibliografia consultada	78
2.1 Livros.....	78
2.2 Artigos.....	79
2.3 Websites	80

Lista de Figuras

Figura 1 – Indicação “comme des cloches” do compositor (p. 90, cc. 1-2).....	37
Figura 2 – Pluralidade de vozes, característica das tradições belga e russa (p. 90, c. 1).....	38
Figura 3 – Sinos como elemento musical predominante (p. 90, cc. 1-5)	39
Figura 4 – Sinos como elemento musical predominante (p. 91, cc. 3-7)	39
Figura 5 – Sinos como elemento musical predominante (p. 97, cc. 3-7)	40
Figura 6 – Sinos como elemento harmónico sobreposto ao elemento “canto dos pássaros” (p. 91, cc. 1-2)	40
Figura 7 – Textura predominantemente melódica, característica da tradição italiana (p. 3, cc. 5-6)	40
Figura 8 – Uso da escala de tons inteiros, característico das tradições belga e italiana (p. 1, cc. 1-3)	41
Figura 9 – Uso da escala pentatónica, característico das tradições belga e italiana (p. 5, cc. 3-4)	41
Figura 10 – Uso da escala cromática, característica das tradições belga, italiana e russa (p. 7, cc. 5-6)	41
Figura 11 – Escassez de vozes/ elaboração homofónica, características da tradição italiana (p. 1, cc. 1-3) ..	42
Figura 12 – Uso de três timbres, característico da tradição russa (p. 4, cc. 1-2)	42
Figura 13 – Uso de três timbres, característico da tradição russa (p. 4, cc. 5-6)	43
Figura 14 – Dinâmica predominante - “pianíssimo” (p. 1, cc. 1-3)	43
Figura 15 – Elemento temático rítmico (p. 3, cc. 1-2)	44
Figura 16 – Elemento temático harmónico (p. 5, cc. 4-8)	44
Figura 17 – Elemento temático harmónico (p. 7, cc. 11-12)	44
Figura 18 – Elemento temático melódico e harmónico, exibido por meio de progressões (p. 17, cc. 1-6)	45
Figura 19 – Elemento temático rítmico (p. 21, cc. 17-20)	45
Figura 20 – Elemento temático rítmico (p. 22, cc. 13-17)	45
Figura 21 – Elemento temático rítmico (p. 23, cc. 9-15)	46
Figura 22 – Textura harmónico-rítmica que se assemelha à do toque “trezvon” (p. 10, cc. 6-15)	46
Figura 23 – Textura harmónico-rítmica (que se pode observar no registo inferior) que se assemelha à do toque “blagovest” (p. 18, cc. 13-14)	47
Figura 24 – Textura harmónico-rítmica que se assemelha à do toque “trezvon” (p. 19, cc. 4-5)	47
Figura 25 – Textura harmónico-rítmica que se assemelha à do toque “perebor” (p. 20, cc. 1-2)	47
Figura 26 – Uso de modulações frequentes (p. 22, cc. 13-15)	47
Figura 27 – Uso de progressões harmónicas (p. 22, cc. 4-7)	48
Figura 28 – Uso de três planos tímbricos principais, característicos da tradição russa (p. 10, cc. 9-11)	48
Figura 29 – Uso de três planos tímbricos principais, característicos da tradição russa (p. 20, cc. 1-2)	49
Figura 30 – Uso de três planos tímbricos principais, característicos da tradição russa (p. 19, cc. 1-3)	49
Figura 31 – Uso de dois planos tímbricos principais, característicos da tradição carrilhoneira (p. 7, cc. 11-13)	49
Figura 32 – Ausência de registo específico, retratada por meio de sequências harmónicas cromáticas, característica da tradição russa (p. 10, cc. 6-11)	50
Figura 33 – Trecho que exige boa qualidade sonora em “fortíssimo” (p. 90, cc. 1-4)	53
Figura 34 – Trecho que exige clara distinção de planos sonoros (p. 91, c. 1)	54
Figura 35 – Trecho que exige estabilidade da forma da mão direita (p. 92, cc. 2-4)	55
Figura 36 – Trecho que exige boa qualidade sonora em “pianíssimo” e clara distinção de planos sonoros nesta dinâmica (p. 1, cc. 1-3)	55
Figura 37 – Trecho que exige um toque cantabile em cada linha melódica, articulação precisa e planeamento de fraseado, para que a distinção de planos sonoros seja audível (p. 4, cc. 5-6)	56
Figura 38 – Trecho que requer o destaque da linha pentatónica superior (p. 4, cc. 3-4)	57

Figura 39 – Trecho que exige clara distinção entre a escala semi-cromática na linha superior e o motivo temático na linha central (p. 4, cc. 1-2)	58
Figura 40 – Trecho que exige clara distinção entre a melodia superior principal e a linha inferior cromática, de importância secundária (p. 7, cc. 3-5)	58
Figura 41 – Trecho que exige um ataque de velocidade e distância diferentes, para uma melhor distinção dos planos sonoros, segundo a sua hierarquia (p. 3, cc. 5-6).....	59
Figura 42 – Trecho que exige qualidade sonora em "fortíssimo" e atenção às indicações de articulação da partitura, representadas a vermelho na imagem (p. 10, c. 6).....	60
Figura 43 – Trecho que exige qualidade sonora em "pianíssimo", por meio de uma articulação diferenciada nos diferentes planos sonoros (p. 18, cc. 13-14).....	61
Figura 44 – Trecho que exige distinção entre material temático representativo de sinos e material temático não representativo de sinos (p. 3, cc. 1-5)	62
Figura 45 – Trecho que exige clara distinção entre material temático representativo de sinos e material temático não representativo de sinos (p. 5, cc. 4-6).....	62
Figura 46 – Trecho que exige clara distinção dos três planos tímbricos principais, característicos da tradição russa (p. 10, cc. 9-11).....	63
Figura 47 – Trecho em que o pedal deve ajudar a criar a sensação de ausência de tonalidade e recriar reverberações, características da sonoridade dos sinos, sem, no entanto, se tornar “sujo” (p. 7, cc. 11-12)	64

Introdução

1. Motivação

Por possuir dupla nacionalidade, russa e portuguesa, e ter sido educada religiosamente de acordo com os dogmas da Igreja Católica Ortodoxa Russa, os sinos e os coros religiosos russos fazem parte da minha vida desde a minha infância. Durante 11 anos exerci as funções inicialmente de cantora e posteriormente de maestrina assistente de um coro ortodoxo russo, o que me permitiu escutar desde cedo os sinos que participavam das celebrações religiosas, tanto aqui em Portugal, como na Rússia. Ao desenvolver, de forma paralela, a minha aprendizagem pianística, entrei em contacto com a música de Sergei Rachmaninov, na qual identifiquei de imediato a presença dos sinos e dos corais ortodoxos russos.

Durante a minha Licenciatura em Espanha, dei os primeiros passos na investigação e desenvolvimento deste tema ao escolher para objecto de pesquisa da minha tese de Licenciatura a presença dos sinos ortodoxos nos dois opus de “Estudos-Quadro” de Sergei Rachmaninov¹. No entanto, deparei-me com um problema: apenas três estudos-quadro expõem, inegavelmente, presença de sinos e de corais; em relação aos outros estudos-quadro, o meu trabalho revelou que as suas alegadas presenças se revestiam de um carácter especulativo. Impunha-se, pois, alargar o horizonte da minha pesquisa, o que me levou a procurar outros compositores em cuja música os sinos teriam tido um impacto claro e significativo. Vim assim encontrar um grande número de compositores de renome internacional e de vários períodos da literatura pianística que representaram sinos na sua música e em especial, na sua música para piano, tais como Modest Mussorgsky, Claude Debussy, Maurice Ravel, György Ligeti e George Crumb, entre outros. Consequentemente, quando principiei a procurar um tema para a minha tese de Mestrado, decidi, então, enveredar por um caminho apenas ligeiramente diferente daquele que tinha escolhido na Licenciatura: dado que estava no processo de aprendizagem da obra *Noël* (dos *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*) de Messiaen, com a presença inequívoca de sinos no seu âmago, e de *Cloches à travers les feuilles* (das *Images*

¹ Estudos-Quadro op. 33 (1911) e op. 39 (1916-17)

– *Il cahier*) de Claude Debussy, também com óbvias representações musicais de sinos, para além da 2ª sonata op. 36 de Sergei Rachmaninov, que foi a principal motivadora do meu trabalho, resolvi aprofundar e aplicar o que sabia, até então, sobre as tradições sineiras da Europa e da Rússia, e a música destes compositores.

À medida que dava os primeiros passos na minha pesquisa, apercebi-me de que Messiaen, Debussy e Rachmaninov são representantes de três das principais tradições sineiras da Europa e da Rússia: a sonata nº 2 de Rachmaninov expõe as principais características da tradição sineira russa (a intrincada textura rítmica e riqueza tímbrica), *Cloches à travers les feuilles* de Debussy as principais características da tradição sineira italiana (textura musical predominantemente homofónica e melódica) e *Noël* de Messiaen as da tradição sineira belga (riqueza tímbrica e harmónica e virtuosismo), como veremos mais à frente. Resolvi investigar, então, não apenas a tradição sineira ortodoxa russa, mas também as principais tradições sineiras europeias e procurar equivalências das suas características principais nas peças de Messiaen, de Debussy e de Rachmaninov.

2. Revisão de Literatura

A minha base teórica de partida foi o artigo *Bells* na edição de 2006 do dicionário *Grove* (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*): o referido artigo possui um vasto leque de informações fundamentais e actualizadas, fiáveis do ponto de vista científico e apresentadas de forma concentrada, sobre os diferentes processos de fundição dos sinos, os seus diferentes formatos e tamanhos, o respectivo desenvolvimento ao longo da História e nas diferentes culturas, introduzindo um pouco o papel dos sinos na música erudita da Europa continental, da Inglaterra e da Rússia. Em seguida, busquei literatura científica acerca de cada tradição sineira, para aprofundar os aspectos específicos, técnicos e interpretativos de cada uma delas; contudo, a bibliografia completa encontrada e usada encontra-se explicitada apenas na Bibliografia final da dissertação.

Os aspectos específicos da tradição sineira belga (arte carrilhoneira) podem ser encontrados em diversos livros e websites, mas eu achei particularmente concentrado e esclarecedor um vídeo do Youtube, denominado *Whats is a Carillon? A Carillon Is...*, que

relata os elementos principais de funcionamento, tradição e interpretação do carrilhão (Carrilhões, s/a, 2008).

Sobre a tradição inglesa existem alguns livros, o principal e mais completo dos quais se intitula *Campanologia, or The Art of Ringing Improved* (Stedman, 1877), que apresenta um vasto catálogo de diferentes toques da tradição inglesa.

Tive mais dificuldade em encontrar informação sobre a tradição sineira italiana – apenas uma website (Harrison, 2017e), uma página publicada pela União Sineira de Bolonha (Unione Campanari Bolognese, 2015a) e um artigo situado no site oficial da associação sineira italiana (Padovani, 2017).

A tradição russa possui uma literatura bastante extensa, pelo que foi fácil encontrar fontes que me pudessem orientar: o meu principal guia foi um livro, que consiste na tradução inglesa de um livro em russo, feita por Mark Galperin e John Burnet, denominada *Typikon for Church Ringing* (Galperin e Burnett, 2002), onde se fala detalhadamente sobre os diferentes sinos existentes, os diferentes toques e como e quando estes são utilizados, nas celebrações religiosas da Igreja Ortodoxa Russa, assim como o que representam e os significados de cada toque.

Seguidamente, pesquisei informação sobre a vida e obra dos compositores que me propus investigar e cujas obras escolhi analisar.

Sobre Messiaen, analisei as teses de Doutoramento de Cole Philip Burger (Burger, 2009) e de David Rogosin (Rogosin, 1996), que tratam sobre elementos composicionais, estruturais, religiosos e literários do ciclo *Vingt Régards sur l'enfant Jésus*, ao qual pertence a peça *Noël*, que escolhi como objecto de estudo; seguidamente, prossegui com um artigo preparado para o congresso *Sacre Celebration* (Benítez, 2013) e um artigo escrito pelo próprio Messiaen, intitulado *Le Rythme chez Igor Stravinsky* (Messiaen, 1939, 91-92), que tratam sobre as influências (essencialmente rítmicas) de Stravinsky na música de Messiaen.

Sobre Debussy, abordei literatura relativa à sua obra para piano, ao ciclo *Images* (ao qual pertence a peça *Cloches à travers les feuilles*, que é analisado neste trabalho) e à

influência do gamelão javanês na sua música, começando pelo livro *The Piano Works of Claude Debussy* de Robert Schmitz (Schmitz, 1950), prosseguindo para o livro *Images: The Piano Music of Claude Debussy* de Paul Roberts (Roberts, 1996) e finalmente, para a tese de Doutorado de Tamagawa Kiyoshi (Kiyoshi, 1988), que apresenta um leque detalhado dos elementos composicionais utilizados por Debussy com a intenção de recriar o ambiente sonoro do gamelão javanês.

Quanto a Rachmaninov, analisei o artigo de Alexander Semetsky, intitulado *The Development of Russian Music in the Late 19th to Early 20th Centuries and the Piano Music of Sergei Rachmaninov, its Traditions and Interpretation* e o artigo de Pushylin *A Obra de Sergei Vassilievich Rachmaninov como um Reflexo da Paisagem Circundante*², para compreender as características da música para piano do compositor e os aspectos interpretativos mais importantes, prosseguindo, depois, para a literatura directamente relacionada com a sonata op. 36 de Rachmaninov, nomeadamente, a tese de Doutorado de Owen Hartnett (Hartnett, 2014), a tese de Mestrado de Lee-Ann Nelson (Nelson, 2006), e a tese de Doutorado de Atsushi Tamura (Tamura, 2008), que se concentram nos aspectos formais e analíticos desta obra.

Finalmente, analisei a literatura relacionada com a interpretação da obra de Messiaen, Debussy e Rachmaninov: o livro *How to Play and Teach Debussy* de Maurice Dumesnil (Dumesnil, 1932) e a tese de Doutorado de Jenny Chien (Chien, 2011) sobre a interpretação da música de Debussy, a tese de Licenciatura de Kirsten Smith (Smith, 2008) sobre interpretação da música de Messiaen e finalmente, as teses de Doutorado de Cha-Hui Ko (Ko, 1997) e de Natalya Lundtvedt (Lundtvedt, 2009) sobre interpretação da música para piano de Rachmaninov.

3. Problemática

Ao longo dos meus anos de aprendizagem musical e de aprendizagem pianística, deparei com algumas interpretações da música para piano de Rachmaninov, nomeadamente do estudo-quadro op. 33 nº 7, do estudo-quadro op. 39 nº 7, ou do início

² Пушили́н Н. О. – *Творчество Сергея Васильевича Рахманинова как отражение вмещающего ландшафта* (tradução do russo pela autora deste trabalho; todas as traduções de língua estrangeira não assinaladas são da responsabilidade da autora deste trabalho)

do 2º Concerto para Piano e Orquestra, que não me pareciam, de todo, transmitir o mundo social, cultural e musical do compositor, que me é familiar, graças às minhas origens. Para dar uns exemplos, o intérprete optava por:

- uma performance seca de pedal, com rubatos que distorciam o ritmo;
- uma sonoridade “suja” e “misturada”, na qual não se percebiam os diversos elementos musicais justapostos na textura harmónico-rítmica da peça (elementos musicais que esperava ouvir, conhecendo a partitura, e que me penalizavam na sua indistinação;
- uma aproximação “tímida” dos “fortes” e “fortíssimos”, indicados na partitura, ou bem dos “pianíssimos”, que simplesmente deixavam de se ouvir.

À medida que o meu repertório e conhecimento da literatura musical foram aumentando, dei-me conta de que este fenómeno não só se dava com a obra de Rachmaninov, mas também com a obra de outros compositores. E se bem que algumas das características acima mencionadas sejam apenas opções performativas e não erros - tais como a utilização seca do pedal, por exemplo -, outras características são mesmo incorrectas – acreditando ter a concordância de qualquer pedagogo ou pianista com experiência... - como os rubatos que distorcem o ritmo, os “pianíssimos” que não se ouvem ou a sonoridade “suja” e indistinta. O facto de estas características se virem incluídas numa performance leva-me a duas conclusões: por um lado, o intérprete que opta por elas provavelmente não conhece bem o compositor, a sua obra e o mundo social, cultural e sonoro que o rodeava naquela época; por outro lado, sem esse conhecimento e a sua respectiva aplicação não conseguirá transmitir as ideias musicais do compositor, mas sim uma ideia adulterada, fruto limitado apenas da sua intuição musical, ignorando as intenções e ideias musicais do compositor.

4. Objectivo geral

É minha intenção demonstrar que é possível divisar paralelismos concretos entre as diferentes características específicas das tradições sineiras da Europa e da Rússia e as diferentes características das passagens representativas de sinos nas três peças referidas

(*Noël* de Messiaen, *Cloches à travers les feuilles* de Debussy e na sonata op. 36 nº 2 de Rachmaninov); também tenciono demonstrar que esse conhecimento pode auxiliar na produção de um som e de um conteúdo musical, representativos da sonoridade dos sinos, nas suas diferentes vertentes.

5. Objectivos específicos

Acredito na validade e na individualidade de cada performer e no direito de cada um de tomar as suas próprias decisões interpretativas e construir uma performance única, em cada caso. Confio em que o conhecimento que irei tentar alargar e a relação entre ele e as obras que pretendo analisar, podem ajudar a compreender melhor as ideias musicais destes compositores e o ambiente sonoro em que viviam, municiando assim o performer a tomar decisões interpretativas informadas e adequadas. Desta forma, as conclusões e as sugestões que farei no final desta tese terão a intenção de servirem como linhas-guia para que cada um possa encontrar o seu caminho na interpretação destas obras.

6. Metodologia

➤ Levantamento bibliográfico e conhecimento empírico

Principiarei por fazer uma pesquisa bibliográfica sobre todos os temas acima mencionados que acredito serem pertinentes para a minha tese, comparando a informação que resultará dessa pesquisa com os meus conhecimentos empíricos sobre cada um desses temas.

➤ Análise comparativa de partituras e análise qualitativa

Seguidamente, farei uma análise comparativa entre as características específicas de cada tradição sineira e as características musicais presentes nas obras que escolhi analisar. Após esta análise comparativa, procurarei encontrar soluções, partindo da informação obtida na pesquisa bibliográfica sobre interpretação da música de Messiaen, Debussy e Rachmaninov e da minha própria experiência ao estudar estas obras, com o intuito de encontrar soluções técnicas e interpretativas para os possíveis problemas que poderão surgir, ao tentar aplicar as conclusões obtidas na análise comparativa, dando lugar a um capítulo de sugestões técnicas, interpretativas e de estudo.

➤ Análise comparativa de gravações

Por fim, procurarei analisar e comparar gravações das obras estudadas feitas pelos próprios compositores das suas peças, ou, na falta de gravações pelos autores, registos por pianistas de alguma forma relacionados com os autores ou com experiência na performance do respectivo repertório, a fim de perceber se estes aplicam ou não as mesmas soluções que sugeri, dando lugar a conclusões que deverão comprovar, ou não, a viabilidade das soluções interpretativas sugeridas no subcapítulo anterior.

Em conclusão, esta tese visa contribuir para uma interpretação que transmita o ambiente sonoro em que os compositores viviam, a partir da análise de um elemento com impacto social, cultural e musical nas suas vidas, que são, neste caso, o sino e as tradições sineiras.

CAPÍTULO I: Sinos

1. Sinos: definição, história, características, técnicas e tradições.

1.1 Definição

O sino é um idiofone que consiste num objecto oco, normalmente feito de metal, que ao ser percutido emite um som, produzido pela vibração da sua massa (cf. Price et al., 2006, 1). Ao longo dos tempos tem desempenhado funções rituais, decorativas, musicais, de sinalização, de aviso, de chamamento e como instrumento de orquestra.

1.2 Formas de sinos e modos de produção de som

Conforme o que Percival Price relata, no artigo intitulado “Bells”, criado conjuntamente por ele e por Charles Bodman Rae e James Blades para a edição de 2006 do Grove, existem sinos “abertos” e “fechados”. Os “abertos” têm borda ampla e geralmente, forma de copo (exemplos: sinos das torres de igreja, sinos budistas, sinos de gado e sinos tribais africanos). Os “fechados” têm borda estreita, com forma esférica e oca (exemplos: campainhas de trenós e sinos dos templos Shinto³). Podem ser tocados oscilando o sino, percutindo o interior do sino com um badalo ou o seu exterior, com um martelo (cf. Price et al., 2006, 1).

1.3 Tamanhos

Relativamente ao tamanho dos sinos, existem sinos de entre 5 milímetros e 6 metros de diâmetro; o seu tamanho depende da sua função, mas principalmente, do seu peso, o qual, por sua vez, pode variar entre os 1,5 Kilos e os 200.000 Kilos (cf. Price et al., 2006, 5-6).

³ Sinos redondos e ocos, feitos de metal, que contêm vários pequenos badalos em forma de bola, e que podem ser de diversos tamanhos, do mais pequeno ao maior. São usados em cerimónias da religião japonesa “Shinto”; o mais comum destes sinos chama-se “suzu”.

1.4 Timbres

Os sinos europeus denotam cinco harmónicos parciais principais: o Bordão (mais grave), a Fundamental (uma oitava acima do Bordão), a Terça (terceira acima da Fundamental), a Quinta (quinta acima da Fundamental) e a Nominal (oitava acima da Fundamental) (cf. Price et al., 2006, 2-5).

1.5 Afinação

A afinação dos sinos realiza-se tirando pedaços de metal do interior do sino, em determinadas zonas concêntricas. O registo do sino depende da sua grossura. A afinação é feita logo após a moldagem do sino; durante este processo, considera-se que a Fundamental é o tom do sino (a sua “tónica”) (cf. Price et al.; 2006, 2-5).

1.6 Fundição de sinos

Na Índia e na China começaram a fundir os sinos em fornalhas a partir do ano 2000 a.C, inicialmente em bronze; no Irão e na Síria, a partir do ano 900 a.C, na China, a partir do séc. XI a.C, e na Itália, a partir do séc. IV d.C. Os primeiros sinos em ferro foram feitos na China, na Coreia e no Japão no ano 1000 d.C, embora na África existissem sinos feitos em ferro há bastante mais tempo (cf. Price et al., 2006, 10-13).

1.7 História

Segundo Percival Price, na Ásia do Este e do Sul (Índia, China e Próximo Oriente), os sinos surgiram pela primeira vez no ano 3000 a.C, inicialmente de tamanho pequeno e usados como elemento de sinalização e como objecto ritual. Na Ásia Central e Mediterrâneo, também eram inicialmente pequenos, “fechados”, feitos de argila e usados como elemento de sinalização ou objecto de culto divino. Na África, eram principalmente feitos em ferro e madeira, pequenos, mas os “fechados” e os “abertos” surgiram ao mesmo tempo. Tinham funções de sinalização, ritual, mas também, musical. Na América Pré-Colombiana, os sinos surgiram entre os anos 2000 e 1000 a.C, feitos de

argila, com os sinos “abertos” a surgirem antes dos “fechados”. Finalmente, na Europa, os sinos foram trazidos por missionários celtas no séc. V d.C, eram pequenos, de ferro e usados para fins religiosos (cf. Price et al., 2006, 6-10).

1.8 Técnicas europeias e russa

Segundo Charles Bodman Rae, na maior parte da Europa Continental os sinos são oscilados ou girados sobre uma roda para emitir som, ao passo que na Rússia, os sinos são percutidos com um chocalho manipulado por um sistema de cordas (cf. Price et al., 2006, 13-14).

1.9 Tradições sineiras europeias e russa

Na Inglaterra os sinos tocam um de cada vez e a sua organização harmónica baseia-se em tetracordes, segundo a escala maior diatónica. Na Europa Continental os sinos tocam em simultâneo e os seus toques são baseados na escala pentatónica. Logo, na Inglaterra a tradição sineira é essencialmente melódica e na Europa Continental, essencialmente harmónica. Os sinos russos, ao contrário dos europeus, são dissonantes, podendo produzir trítomos (cf. Price et al., 2006, 15-16).

1.10 O uso e a representação dos sinos na música erudita

Charles Bodman Rae e James Blades afirmam que os sinos foram usados pela primeira vez em música orquestral, na cantata *Schlage doch, gewünschte Stunde* (cuja autoria foi inicialmente atribuída a J.S. Bach e posteriormente, a Melchior Hoffmann). Exemplos de uso de sinos em obras orquestrais são as óperas *Elisa* de Cherubini (1794), *Guillaume Tell* de Rossini (1829), a *Symphonie Fantastique* de Berlioz (1830), *Les Huguenots* de Meyerbeer (1836) ou a terceira Sinfonia de Mahler (1896). A partitura original da ópera *Boris Godunov* de Mussorgsky (1869) pede o toque “trezvон”⁴ dos sinos da Igreja Ortodoxa Russa, tal como a *Overture 1812* de Tchaikovsky (1882). Também

⁴ Toque de sinos da tradição russa, utilizado em ocasiões festivas, notável pela sua riqueza tímbrica e rítmica.

Wagner faz uso de sinos na sua ópera *Parsifal* (1882). Alguns exemplos de obras com sinos na orquestra moderna são a Sinfonia *Turangalila* de Messiaen (1948), a ópera *The Turn of The Screw* de Britten (1954), *Chronochromie* de Messiaen (1960), *Pli selon pli* de Boulez (1962), *Musik im Bauch* de Stockhausen (1975) e *Akhmatova Requiem* de John Tavener (1979-80) (cf. Price et al., 2006, 14-16).

1.11 Os sinos na música erudita da Europa Ocidental

Diversos compositores introduziram sinos nas suas obras por meio de uma escrita que reproduz as características principais dos toques de sinos: em algumas obras de Liszt observa-se um efeito de sino, caracterizado por padrões pentatônicos (*Sposalizio*⁵, *Weihnachtsbaum*⁶, *Les Cloches de Genève*⁷) também Debussy e Ravel utilizam formações pentatônicas que evocam a tradição sineira da Europa Continental (*Trois Mélodies* de Debussy). Messiaen reproduz sinos na sua peça *Noël* mas, segundo Charles Bodman Rae e James Blades, com um maior grau de dissonância que sugere uma afinidade com o estilo de Stravinsky (cf. Price et al., 2006, 15) .

Na música inglesa é menos frequente a influência dos sinos, embora ainda se possa observar em algumas obras, tais como as óperas *Peter Grimes* e *The Turn of The Screw* de Britten, que reproduz as permutações melódico-rítmicas da tradição sineira inglesa, ou na música de John Tavener, cujos padrões de sinos reflectem os interesses musicais e religiosos que o compositor nutria pelas tradições ortodoxas russa e grega (cf. Price et al., 2006, 16).

1.12 Os sinos na música erudita russa

Na tradição russa os sinos são representados, principalmente, por três compositores: Mussorgsky, Stravinsky e Rachmaninov.

⁵ Primeira peça do segundo caderno do ciclo *Anos de Peregrinação*, composto entre 1837 e 1849.

⁶ Ciclo de 12 peças para piano e piano a 4 mãos, baseadas em canções de Natal e compostas entre 1873 e 1876.

⁷ Última peça do primeiro caderno do ciclo *Anos de Peregrinação*, composto entre 1848 e 1854.

A ópera *Boris Godunov* de Mussorgsky apresenta várias linhas polifónicas rítmicas que representam os diferentes tamanhos de sinos, assim como harmonias dissonantes e trítonos, na cena da *Coroação*. Stravinsky reproduz sinos por meio de harmonias tritonais e padrões de ostinato em justaposição, na sua obra *Petrushka*. Rachmaninov representa as linhas polifónicas rítmicas, alusivas a sinos, na sua suite para dois pianos *Fantaisie-tableaux* e no poema para coro e orquestra *Bells* (cf. Price et al., 2006, 16).

A tradição sineira russa influenciou a música do séc. XX através da harmonia tritonal que era frequentemente utilizada para representar sinos na música erudita; esta influência pode-se observar na música de Debussy e Steve Reich, entre outros.

Observam-se umas fortes semelhanças harmónica, melódica e rítmica entre o ambiente sonoro musical das tradições sineiras da Europa Continental, de Inglaterra e da Rússia e o ambiente sonoro recriado pelos compositores para representar os sinos na sua música. Esta dedução leva-me a crer que vale a pena analisar essas semelhanças mais de perto.

2. Sinos da Europa Ocidental e da Rússia

Existem dois tipos principais de toque de sinos: o “peal” (que consiste numa performance contínua de padrões musicais com, pelo menos, 5000 permutações (Jones e Dunn, 2017) e é associado aos países da Europa Ocidental) e o “zvon” (performance sineira principalmente associada aos toques de sinos na Rússia). O “peal” é usado essencialmente em Inglaterra, Itália, Suíça, Espanha, Croácia, Luxemburgo, Polónia, Suécia, Noruega, Malta, Áustria, Bélgica e Holanda e o “zvon”, na Rússia, Áustria, Suíça, Suécia, Finlândia, Polónia, República Checa, Liechtenstein, Luxemburgo, Noruega, Malta, Estónia e Espanha⁸.

⁸ O maior sino existente chama-se “Tsar Kolokol”, ou “Rei Sino”; foi construído na Rússia, pesa 198.000 Kg e encontra-se em Moscovo, mas não é utilizado, uma vez que foi danificado num incêndio. O maior sino de que se conhece a existência foi o Grande Sino de Dhammazedhi, em Myanmar, Tailândia, que pesava 330.000 Kg. O maior sino funcional actualmente existente é o World Peace Bell, em Newport, Kentucky, EUA, que pesa 30.000 Kg. Outros países que possuem os maiores e mais pesados sinos da Europa Ocidental são Áustria, Portugal, França, Estónia, Polónia, Espanha, República Checa, Grécia, Malta, Suíça, Holanda, Hungria, Bélgica, Finlândia, Ucrânia e Luxemburgo (cf. TowerBells, 2016).

Richard Duckworth e Thomas White foram os primeiros a criar um catálogo de diferentes possibilidades de “change-ringing” em colecções de até 8 sinos (Duckworth e White, 1593-1676). Fabian Stedman aprofunda este conhecimento no seu livro *Campanologia or The Art Of Ringing Improved* (Stedman, 1677), em que, para além de falar sobre as diferentes permutações possíveis para a realização de “change-ringing”, cataloga um vasto repertório de toques utilizados na técnica do “change-ringing” em Inglaterra.

O livro *Typikon for Church Ringing*, uma tradução feita por Mark Galperin e John Burnett do original em russo, cataloga minuciosamente os diferentes instrumentos musicais utilizados para a realização de “zvon” na Rússia, as características que se devem destacar num sineiro, o processo de interpretação de cada um dos vários toques de sino, os diferentes toques de sino existentes, as suas funções e utilização nos serviços religiosos. Edward Williams expõe detalhadamente os diversos aspectos históricos do surgimento e evolução dos sinos na Rússia e das técnicas de concepção e produção de um sino de igreja, no seu livro *The Bells of Russia: History and Technology* (Williams, 1985).

2.1 Sinos da Europa Ocidental

Destacam-se três tradições de toques de sino europeias, pela maior minúcia da literatura referente às técnicas interpretativas e por melhor representarem as semelhanças e diferenças entre as diferentes tradições sineiras, dentro da Europa Ocidental.

2.1.1 Tradição Belga (Carrilhões)

O carrilhão é o conjunto de sinos mais popular da tradição europeia, por ter o potencial harmónico e rítmico mais elaborado. Consiste numa colecção de sinos de vários tamanhos, organizados por ordem cromática, ligados a um teclado. Para produzir som, o “carrilhoneiro” aciona o teclado com os punhos cerrados e os pedais com os pés. Os pedais estão ligados aos sinos maiores, que proporcionam o “pedal harmónico” das peças para carrilhão.

A tradição carrilhoneira ultrapassa todas as outras tradições sineiras pelo seu virtuosismo; as peças musicais para carrilhão, dentro daquelas destinadas a sinos, são as

mais elaboradas de toda a Europa Ocidental. Estes sinos têm um registo de, no mínimo, duas oitavas. Desde os primórdios da História do carrilhão, cada conjunto de sinos tinha, no mínimo, 23 sinos; os carrilhões modernos possuem cerca de 50 sinos. Carrilhões pequenos são denominados “chimes”; normalmente, têm menos de 23 sinos e apenas uma oitava diatónica ou uma oitava e meia. Os carrilhões são originários do norte da Bélgica (Flandres) e utilizados, principalmente, na França, na Bélgica e na Holanda (cf. Carrilhões, s/a, 2008).

2.1.2 Tradição Inglesa (“Change-Ringing”)

Este tipo de toque é utilizado, principalmente, em Inglaterra. Cada sino tem o seu sineiro. O sino toca, balouçando a 360 graus sobre uma roda de grande diâmetro, manipulada por uma corda. O sineiro principia por pegar na corda pela metade, para impulsionar a primeira badalada, após o que a corda é projectada em sentido ascendente; seguidamente, o sineiro pega nela pela ponta, a fim de criar impulso para a segunda badalada - estes dois gestos alternam-se constantemente e são denominados “handstroke” e “backstroke”, respetivamente.

Cada colecção tem entre 6 e 16 sinos, afinados segundo a escala diatónica, sem notas cromáticas. Os diferentes toques derivam de permutações matemáticas: para começar, toca-se um sino de cada vez (por ex.: no caso de uma colecção com 6 sinos, a ordem seria 1-2-3-4-5-6) e seguidamente, tocam-se os sinos em diferentes ordens (por ex.: 214563 ou 312654) (cf. White e Duckworth, 1593-1676, 35-36). Esta técnica denomina-se “change ringing”. Existe, também, o “call change ringing”, em que um dos sineiros (o “maestro”) determina a ordem de toque de cada sino, ou o “method ringing”, em que cada sineiro memoriza um padrão, que se deverá repetir constantemente (cf. James e Dunn, 2017).

2.1.3 Tradição Italiana

Na região entre Verona e Veneza, os sinos são muito parecidos com os ingleses, uma vez que são igualmente controlados por cordas, ligadas a uma roda de forma a provocar o balanço do sino, sendo cada corda manuseada por uma ou duas pessoas. As colecções compreendem, normalmente, 5, 6 ou 9 sinos, organizados segundo a escala

diatónica (excepcionalmente, algumas torres têm sinos semi-tonais, mas poucas têm mais de 9 sinos). Os sinos são tocados sequencialmente, com alguns acordes. Para melhor explicar as especificidades desta tradição, falarei das duas tradições sineiras italianas principais: a veronesa e a bolonhesa.

➤ Tradição Veronesa

Na tradição veronesa o acto de tocar os sinos é considerado um concerto e precedido por algo semelhante a um “aquecimento”. Este pode ser feito de maneira lenta ou rápida: no caso da primeira, o sino mais agudo é o primeiro a ser soado, sozinho; o segundo sino junta-se ao primeiro em cânon e finalmente, os restantes sinos seguem-lhe o exemplo. A segunda maneira consiste no mesmo processo, mas em tempo mais rápido.

O “concerto” começa após a entrada do sino “tenor”; é dirigido por um maestro, que escolhe a ordem de toque de cada sino, “chamando-os” pelos respectivos números.

Cada “concerto” pode incluir acordes de dois ou três sinos; a estes acordes são dados nomes, conforme o número do maior sino utilizado para a formação do acorde (por ex.: um acorde que envolve os sinos 4 e 2 seria chamado “quarte”, por ser o 4 o sino maior).

Os “concertos” terminam com o toque dos acordes utilizados ao longo da peça. Cada “concerto” é considerado um espectáculo público e é frequentemente aplaudido no final. Ocasionalmente, organizam-se concursos, nos quais vários grupos de sineiros interpretam um determinado concerto, especialmente composto para esse concurso (cf. Harrison, 2017e).

➤ Tradição Bolonhesa

Na região de Bolonha, as colecções compreendem 4, 5 ou 6 sinos. Estes são tocados tanto por meio de cordas, ligadas a rodas, como por meio de cordas atadas directamente ao badalo, mas ao contrário dos veroneses os sinos bolonheses são tocados sequencialmente, com mudanças de ordem periódicas (de modo semelhante à tradição inglesa). Seguem-se os principais exemplos de técnicas de toque de sino bolonhesas:

- *“Scampanio”*: Os sinos são manobrados por cordas, atadas ao badalo e ligadas às mãos e pés do sineiro. Com esta técnica, o sineiro pode fazer soar duas ou mais notas simultaneamente. Esta é a técnica que melhor permite a exploração de nuances expressivas e interpretativas, e compreende tanto repertório religioso como profano.
- *“Doppio a Cappio”*: Para esta técnica, os sinos são manuseados por cordas, ligadas a rodas. Para principiar este tipo de toque, os sinos são activados com gestos progressivamente amplos e sincronizados dos sineiros; seguidamente, os sinos são soados numa ordem pré-estabelecida; para terminar, os sineiros devolvem os sinos à posição de inércia, de maneira sincronizada.
- *“Tirate basse”*: Para a realização desta técnica é necessário um sineiro para cada sino. Consiste numa oscilação ligeira, cujo ritmo e amplitude são modificados a cada repetição, seguindo um padrão pré-definido.
- *“Doppio a trave”*: Esta técnica é a mais antiga da tradição bolonhesa; para a sua realização, os sineiros dispõem-se sobre a trave que segura o sino. Para começar, os sinos encontram-se de boca para cima, sendo seguidamente lançados em sentido descendente pelos sineiros, para produzir a sequência de toques pré-determinada (cf. Unione Campanari Bolognese, 2015a).

2.2 Sinos da Rússia

Os sinos são activados por meio de um badalo, que está ligado a um sistema de cordas, que o sineiro aciona com as pernas e as mãos. Existem dois tipos de toque: os toques específicos de anúncio de serviços religiosos e os toques de carácter jubiloso em que todos os sinos tocam ao mesmo tempo. Por norma, os sinos russos têm três tipos de registos diferentes: o primeiro, composto pelo sino ou sinos mais graves do conjunto, que produzem uma ou duas notas longas por compasso (semibreve ou mínima); o segundo, composto pelos sinos de registo médio, que produzem duas ou quatro notas de duração média por compasso (mínima ou semínima); e finalmente, o terceiro registo, composto pelos sinos mais agudos da colecção, que produzem cerca de 8 a 16 notas de duração rápida por compasso (colcheias ou semi-colcheias).

2.2.1 Tipos de Sinos:

- “Zazvonny” (mais pequeno, soprano)
- “Podzvonny” (de tamanho médio, contralto)
- “Blagovestnik” (maior, baixo) (cf. Galperin e Burnett, 2004, 2)

2.2.2 Tipos de toque (“zvon”):

- “Blagovest” (“Boa Nova”): consiste em toques longos, lentos, com grandes intervalos entre si, seguidos de vários toques medidos. Existem dois tipos de toque “Blagovest” – o toque comum, produzido com o sino maior, e o toque ocasional ou de jejum, produzido com o segundo maior sino da colecção.
- “Trezvon”: consiste no toque simultâneo de todos os sinos, três vezes, separados entre si por uma breve pausa; simboliza a alegria e o triunfo do Cristianismo. Normalmente, este toque realiza-se em $\frac{3}{4}$ ou $\frac{4}{4}$ e é executado em três partes: a introdução, que consiste em três toques lentos, normalmente realizados no sino “Blagovestnik”; o “zvon” propriamente dito, que tem vários momentos, podendo cada momento ter o seu ritmo, dinâmica e composição particulares, finalizando cada momento com um, dois ou três acordes; finalmente, o “finale”, que consiste, habitualmente, em três acordes.
- “Dvuzvon”: consiste no toque simultâneo de todos os sinos, duas vezes, separados entre si por uma breve pausa.
- “Perezvon”: consiste no toque de cada sino à vez, uma ou várias vezes cada sino, por ordem, do maior ao mais pequeno, repetindo várias vezes esta sequência; simboliza o triunfo da fé Cristã e a abnegação de Deus-Salvador.
- “Perebor”: consiste no toque lento sucessivo de cada sino, do menor ao maior, após o que se tocam todos os sinos ao mesmo tempo, uma vez, repetindo várias vezes esta sequência; este é um toque funerário e simboliza o fim da vida (cf. Galperin e Burnett, 2004, 9-10).

2.2.3 Uso e significado dos sinos:

Antes de principiar o serviço religioso, toca-se o “Blagovest”, seguido do “Trezvon”, para chamar os crentes à igreja e assinalar o começo da cerimónia. O

“Dvuzvon” é utilizado para marcar o início das Matinas. O “Trezvon” toca-se, também, no final das Vésperas e das Matinas, no final da Liturgia - em ocasião de Grandes Festas - na Páscoa, no Natal e durante as procissões. O “Perezvon” é utilizado na liturgia de Páscoa, durante a leitura do Evangelho (são efectuados sete toques em cada sino, já que o número sete, na Igreja Ortodoxa, simboliza a glória de Deus). O “Perebor” é reservado para os serviços de oração pelos mortos (cf. Galperin e Burnett, 2004, 11-19).

3. Diferenças principais entre as quatro tradições sineiras

- Função: Todos os sinos têm, primordialmente, função religiosa, fazendo parte dos rituais da Igreja. Outra das suas funções principais é a social - os sinos fazem parte da vida das cidades e aldeias, marcando as horas, assinalando os casamentos, baptizados ou funerais e soando o alarme em tempos de perigo. No entanto, ao passo que na Igreja Católica (tradições belga e italiana) é permitido o uso de instrumentos (mesmo os antigamente considerados “profanos”, ou seja, instrumentos de corda, de sopro ou de percussão) nas cerimónias religiosas – o que poderá ter dado origem ao uso performativo que se dá aos sinos nessas tradições, podendo os sinos serem usados em contexto de concerto, não ligado a uma celebração religiosa –, na Igreja Ortodoxa e na Protestante (tradições inglesa e russa), actualmente (por regra) e até aos dias de hoje, não eram permitidos e ainda não são tradicionalmente usados outros instrumentos além dos sinos ou do órgão, durante as celebrações religiosas, pelo que não é comum o uso dos sinos, nestas tradições, fora do contexto religioso.
- Organização: Na Europa Ocidental os sinos de uma torre fazem parte de uma colecção, ao passo que na Rússia os sinos são adquiridos individualmente, não como colecção, o que influi na sua sonoridade - ao serem adquiridos como colecção, os sinos europeus soam como parte de uma mesma escala ou tonalidade, enquanto que, ao ouvir-se os sinos russos, não é possível a distinção de um registo específico.

- Técnica: Na Europa Ocidental, a produção de som dos sinos realiza-se através do balanço destes sobre uma roda, manipulada por cordas, enquanto que na Rússia os sinos são tocados percutindo o badalo contra as paredes do sino, por meio de um sistema de cordas.
- Foco musical: O foco musical dos toques de sinos na Europa Central é fundamentalmente melódico, ou no caso da tradição carrilhoneira, harmónico-rítmico. Já na Rússia, o foco musical dos toques de sinos é, essencialmente, rítmico.

4. Critérios de reconhecimento auditivo para auxiliar à determinação da tradição sineira a que pertencem as obras de Messiaen, Debussy e Rachmaninov

4.1 Europa Ocidental

4.1.1 Tradição Belga: Carrilhões

- Textura harmónico-rítmica
- Registo amplo e dois timbres principais (agudo e grave)
- Elaboração polifónica
- Utilização da escala diatónica com cromatismos
- Utilização da escala pentatónica
- Tendência para sinos tocados simultaneamente
- Função religiosa e performativa

4.1.2 Tradição Inglesa: “Change-Ringing”

- Textura melódica
- Registo estreito
- Elaboração homofónica
- Utilização da escala diatónica sem cromatismos
- Toques padronizados (criados a partir de permutações aritméticas)
- Sinos tocados assincronicamente
- Função religiosa

4.1.3 Tradição Italiana

- Textura melódica
- Registo estreito
- Elaboração homofónica
- Utilização da escala diatónica com cromatismos
- Utilização frequente da escala pentatónica
- Toques padronizados
- Tendência para sinos tocados assincronicamente
- Função religiosa e performativa

4.2 Rússia:

- Textura rítmica
- Registo amplo e três timbres principais (agudo, médio e grave)
- Elaboração polifónica
- Utilização de dissonâncias e trítomos (sem tonalidade)
- Tendência para sinos tocados simultaneamente
- Função religiosa

Estes critérios servirão de base para a realização da análise comparativa de partituras, no Capítulo 3 deste trabalho.

CAPÍTULO II. Os sinos nas obras “Noël” de Olivier Messiaen, “Cloches à travers les feuilles” de Claude Debussy e Sonata op. 36 nº 2 de Sergei Rachmaninov

1. Olivier Messiaen

1.1 Nota biográfica

Compositor, organista, professor e ornitólogo francês, Olivier Messiaen nasceu em Avignon, França, a 10 de Dezembro de 1908. Aprendeu a tocar piano sozinho e começou a compor quando tinha apenas 7 anos. Aos 11 anos entrou no Conservatório de Paris, onde estudou órgão e improvisação com Marcel Dupré, composição com Paul Dukas, piano com Georges Falkenberg, harmonia com Jean Gallon e contraponto e fuga com Noël Gallon. Durante o seu período de aprendizagem no Conservatório, Messiaen fez pesquisas nos campos do ritmo (nomeadamente, da rítmica oriental), do canto dos pássaros e da música micro-tonal.

Messiaen fundou o grupo “La Jeune France”, derivado da sociedade “La Spirale”, juntamente com os compositores André Jolivet, Daniel Lesur e Yves Baudrier, com o objectivo de promover a música contemporânea francesa e reencontrar uma técnica composicional mais humana e concreta. Em 1930 tornou-se o principal organista da Catedral da Santa Trindade, em Paris, cargo que ocupou por mais de 40 anos. Entre os anos 1934 e 1939 foi professor na Schola Cantorum e na École Normale de Musique, mas a 2ª Guerra Mundial forçou-o a abandonar a França para se alistar como soldado na guerra.

Em Junho de 1940 foi enviado para um campo de concentração em Gorlitz, na Polónia, local onde compôs o famoso “Quarteto para o Fim dos Tempos”. Regressou um ano depois, recomeçando a sua actividade pedagógica dois meses mais tarde, no Conservatório de Paris, onde deu aulas de harmonia, análise, teoria, estética e rítmica durante 25 anos, até que, finalmente, em 1966, foi oficialmente contratado como professor nessa instituição. Entre os seus alunos contam Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Jean-Louis Martinet, Yannis Xenakis, Alexander Goehr, George Benjamin e

Yvonne Loriod, que mais tarde se tornou sua esposa. Escreveu o tratado *Technique de mon langage musical*, em 1944, desvendando os segredos da sua própria linguagem musical.

Ao longo dos anos, recebeu um número importante de prêmios e distinções, entre eles a medalha de Oficial da Legião de Honra em 1959, o Prêmio Calouste Gulbenkian (1969), a Medalha de Ouro da Sociedade da Real Filarmónica (1975), entre outros. Faleceu em Paris, França, a 27 de Abril de 1992.

1.2 Linguagem musical e obra

A música de Olivier Messiaen é marcada pela sua devoção católica e a sua paixão pelo exotismo e pela natureza. Famosa pelos seus temas místicos e religiosos, colorido tonal rico e linguagem harmónica única, a sua música idiomática, de rítmica engenhosa, possui um lugar destacado na história da música francesa e da música moderna.

Tornou-se conhecido como compositor com as suas obras *Les Offrandes Oubliées* (1930) para orquestra e *La Nativité du Seigneur* (1935) para órgão. Muita da sua música apresenta uma forte inspiração da teologia católica-romana, como é o caso de *Apparition de l'Église Eternelle* (1932) para órgão, *Visions de l'Amen* (1943) para dois pianos, *Vingt Régards sur l'Enfant Jésus* (1944) para piano solo e *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1969) para coro e orquestra.

À semelhança de Debussy, Ravel e Scriabin (entre outros), Messiaen pesquisou a cultura oriental em busca de novas possibilidades harmónicas, rítmicas e tímbricas; deu especial atenção ao canto gregoriano, à métrica dos poemas da Grécia Antiga, ao raga indiano e ao gamelão (que lhe abriu um novo mundo de ritmos não-retrógrados, aditivos e subtrativos, posteriormente utilizados pelo compositor em diversas das suas obras). A influência de Debussy (especialmente das obras *Pélleas et Melisande* e *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*) retrata-se nas escalas de tons inteiros e escalas diminutas, denominadas pelo próprio Messiaen de “modos de transposição limitada”. Olivier Messiaen era sinestésico e referia-se à sua própria música em termos de “progressões de cor”. Influenciado por Stravinsky (em especial, pela *Sagração da Primavera*), desenvolveu um forte interesse por ritmo como técnica composicional, ao qual aplicou técnicas de

transformação como a repetição, o serialismo e a inclusão de ritmos inerentes a outras culturas.

A sua paixão por pássaros proporcionou-lhe material único para a composição da sua música, material esse que Messiaen recolhia na natureza em França e um pouco por todo o mundo, gravando e transcrevendo o canto de diversas espécies de pássaros, hábito que adquiriu aos 18 anos e que se reflecte na maior parte da sua obra, particularmente em obras como *Chronochromie* (1960) para orquestra, *Catalogue d'oiseaux* (1958) para piano solo, *Le Réveil des Oiseaux* (1953) e *Oiseaux Exotiques* (1956), ambas para piano e orquestra.

As suas obras sinfónicas possuem uma estrutura colossal, e instrumentação abundante - destaca-se a sinfonia *Turangalila* (1948), que tem 10 andamentos, uma parte solo proeminente para piano, percussão com ritmos de gamelão e uma parte para Ondas Martenot.

Messiaen foi um dos primeiros compositores a aplicar técnicas seriais a diferentes parâmetros: duração, notas, dinâmicas e articulações (ao contrário do que fazia Arnold Schoenberg, que unicamente serializava notas), como acontece na sua obra para piano solo *Quatro estudos de ritmo*, composta em 1950, e em especial no 2º estudo, *Modes de valeurs et d'intensité*.

1.3 Contextualização analítica da obra *Noël* do ciclo *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*

Dedicado à pianista e esposa do compositor - Yvonne Loriod - e composta em 1944, quando Messiaen tinha 36 anos, esta obra, baseada em poemas do escritor francês Maurice Toesca, foi encomendada pela Rádio Paris. A obra compreende 20 peças para piano solo, cada uma com duração entre 2 e 15 minutos. Cada peça tem um conteúdo teológico e programático específico, revelado num subtítulo, e representa um olhar de contemplação sobre o Cristo recém-nascido. Destaca-se a utilização de ritmos aumentados e diminuídos, ritmos não-retrógrados, cânones rítmicos, justaposição de motivos harmónicos e rítmicos, modos de transposição limitada (conhecidos como

“modos de Messiaen”), sobreposição modal e “litanias harmónicas”⁹. Apresenta quatro leitmotifs principais: o “tema de Deus”, representado mediante um coral de cinco acordes, o “tema da Estrela e da Cruz”, o “tema do Amor Místico” e o “tema dos Acordes” (cf. Burger, 2009, 48-49).

Os *Vingt Regards* são: *Regard du Père* (Contemplação do Pai), *Regard de l'Étoile* (Contemplação da Estrela), *L'Échange* (A Mudança), *Regard de la Vierge* (Contemplação da Virgem), *Regard du Fils sur le Fils* (Contemplação do Filho sobre o Filho), *Par Lui Tout a Été Fait* (Por Ele Tudo Foi feito), *Regard de la Croix* (Contemplação da Cruz), *Regard des Hauteurs* (Contemplação das Alturas), *Regards du Temps* (Contemplação do Tempo), *Regard de l'Esprit de Joie* (Contemplação do Espírito da Alegria), *Première Communion de la Vierge* (Primeira Comunhão da Virgem), *La Parole Toute-Puissante* (A Palavra Onipotente), *Noël* (Natal), *Regard des Anges* (Contemplação dos Anjos), *Le Baiser de l'Enfant Jésus* (O Beijo do Menino Jesus), *Regard des Prophètes, des Bergers et des Mages* (Contemplação dos Profetas, dos Pastores e dos Magos), *Regard du Silence* (Contemplação do Silêncio), *Regard de l'Onction Terrible* (Contemplação da Unção Terrível), *Je Dors, mais Mon Coeur Veille* (Eu durmo, mas o meu coração vela) e *Regard de l'Eglise d'Amour* (Contemplação da Igreja de Amor).

Noël apresenta uma forma tradicional ABA' com Coda. A e A' representam os sinos de uma igreja durante o serviço religioso de Natal, com evocações de canto de pássaros e uma secção reminiscente de Debussy. A secção B consiste numa “reflexão” do compositor sobre o significado da celebração do Natal e o nascimento de Cristo-Salvador. Finaliza com uma “badalada” na zona grave do teclado (cf. Rogosin, 1996, 170-173).

2. Claude Debussy

2.1 Nota biográfica

Achille-Claude Debussy é considerado fundador e expoente máximo do Impressionismo na música. A sua adopção de escalas e estruturas tonais não-tradicionais foram paradigmáticas para muitos dos compositores que se lhe seguiram. Nascido a 22

⁹ “A litania harmónica é um fragmento melódico de duas ou mais notas repetidas com harmonizações diferentes” (Messiaen, 1944, 53).

de Agosto de 1862 em Saint-Germain-en-Laye, em França, Debussy principiou os estudos de piano em 1867, com Antoinette Mauté, uma amiga da família, com quem estudou durante um ano, após o que entrou no Conservatório de Paris, aos 11 anos; no Conservatório, estudou piano com Antoine Marmontel e solfejo com Albert Lavignac.

Enquanto jovem estudante, Debussy foi descoberto por Nadezhda von Meck¹⁰ que o convidou para ser professor de música dos seus filhos, emprego que lhe valeu numerosas viagens e concertos que ajudaram a aumentar as relações sociais e experiências musicais do jovem compositor, além de o exporem à obra musical de compositores russos, tais como Tchaikovsky, Borodin e Mussorgsky, que se tornaram importantes influências na sua música. Em 1877, entrou na classe de harmonia do professor Émile Durand. Principiou a estudar acompanhamento e a trabalhar como acompanhador em 1879, dedicando-se, essencialmente a acompanhar cantores. Começou a estudar composição em 1880, com Ernest Guiraud. Em 1884 ganhou o prestigiado “Prix de Rome” pela sua cantata *L’enfant prodigue*, prémio este que financiou dois anos de estudos em Roma, com Louis Cabat.

Após este período, o compositor desenvolveu um interesse em culturas do Leste, visitou o Festival de Bayreuth e a Exposição Mundial de Paris em 1889 e travou amizade com alguns dos principais escritores e compositores parisienses, entre eles Mallarmé, Satie e Chausson. Em 1884, estreou o *Prélude à l’après-midi d’un faune*, uma obra revolucionária que contribuiu significativamente para a maturidade composicional de Debussy. Em 1889, o compositor adopta o nome Claude-Achille e posteriormente, Claude, em vez do original Achille-Claude, que lhe foi dado à nascença. Após a estreia da sua ópera *Pelléas et Mélisande*, em 1902, Debussy tornou-se o centro das atenções e estabeleceu-se como um dos principais compositores da música francesa. Além de compositor, Debussy era, também, crítico musical e pianista exímio, interpretando com frequência as suas próprias composições. Sucumbiu, finalmente, ao cancro do cólon e a

¹⁰ Nadezhda von Meck foi uma mulher de negócios e benfeitora das artes, em especial da música. Entre os seus principais beneficiados contam os compositores Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Nikolai Rubinstein e Claude Debussy.

uma profunda depressão, despoletada pelo início da 1ª Guerra Mundial, vindo a falecer em Paris, a 25 de Março de 1918.

2.2 Linguagem musical e obra

Elementos como modalidade, pentatonismo (frutos da influência das culturas do Leste e da Antiguidade, do ambiente sonoro da Grécia Antiga e das igrejas medievais), acordes paralelos, escalas de tons inteiros e bitonalidade são os primeiros a serem relacionados ao impressionismo na música de Debussy (cf. Schmitz, 1950, 13); o seu amor e sublimação da natureza traduzem-se em diversas das suas composições, tanto nas suas obras para orquestra, tais como a sinfonia *La Mer*, *Printemps* para piano e orquestra e *Nocturnes* para orquestra e coro feminino, como nas suas obras para piano solo – *Images*, *L'isle joyeuse* ou os seus 24 prelúdios (cuja qualidade e relevância pianística encontra-se ao mesmo nível dos 24 prelúdios de Bach e dos de Chopin), e nas suas numerosas canções para voz e piano. A ocasional ausência de tonalidade e as modulações “não-preparadas” que causavam choque na época em que Debussy era estudante, hoje em dia são técnicas composicionais naturalmente aceites e aplicadas e a sua origem é atribuída a Debussy (Reti, 1960, s/p).

Um compositor de impressões sonoras, Debussy compunha música em qualquer género ou estilo, sem perder a singularidade da sua linguagem composicional. A Exposição Mundial de Paris, em 1889, constituiu um marco na vida do compositor, por ser a ocasião em que este assistiu, pela primeira vez, ao espectáculo dado por uma orquestra de gamelões, composta por músicos nativos. Kiyoshi Tamagawa produz uma lista de elementos que denotam a influência do gamelão na música de Debussy, entre os quais se destacam o uso de títulos sugestivos do oriente ou do exotismo, estruturas formais construídas sobre ostinatos, o uso da escala pentatónica e da escala de tons inteiros, característicos da música para gamelão e textura musical sugestiva do gamelão (textura esta que consiste num som lento e grave de gongo, sobreposto por uma melodia em tempo moderado no registo médio e uma linha de figuras rítmicas rápidas no registo superior) (cf. Tamagawa, 1988, 32-35).

“Debussy efectuou inovações numa passividade quasi-oriental. Isto torna-se evidente em cada aspecto da sua madura técnica musical, particularmente no seu tratamento do piano (...) como uma confluência de sinos e gongos relacionados com o gamelão javanês”¹¹ (Mellers *apud* Roberts, 1996, prefácio).

2.3 Contextualização analítica da obra *Cloches à travers les feuilles* do ciclo *Images II*

Debussy compôs três conjuntos, de três peças cada um, de *Images* para piano. O primeiro surgiu em 1894, como uma espécie de rascunho, não sendo ainda planeado como uma primeira parte de um futuro ciclo. É composto por três peças: *Lent* (Lento), *Souvenir du Louvre* (Lembrança do Louvre) e *Quelques aspects de “Nous n’irons plus au bois”* (Alguns aspectos de “Não iremos mais ao bosque”). O segundo caderno (que passou a ser conhecido como *Set I*), foi composto entre 1904 e 1905 e inclui outras três peças: *Reflets dans l’eau* (Reflexos na água), *Hommage à Rameau* (Homenagem a Rameau) e *Mouvement* (Movimento). Finalmente, o terceiro conjunto (*Set II*) foi composto entre 1906 e 1907 e as três peças que o compreendem são: *Cloches à travers les feuilles* (Sinos através da folhagem), objecto de estudo desta tese, *Et la lune descend sur le temple qui fut* (E a lua desce sobre o templo que outrora existiu) e *Poissons d’or* (Peixes de ouro). As peças mais famosas e mais tocadas são as primeiras duas do Set I – *Reflets dans l’eau* e *Hommage à Rameau* e a última do Set II – *Poissons d’or*. As outras três, no entanto, merecem o mesmo nível de atenção; em particular, *Cloches à travers les feuilles*, com a sua “(...) brilhante evocação de sonoridades de sinos, e do exótico ensemble de percussão, o gamelão, que tanto apaixonava o compositor.

A obra principia com um tema simples que aparenta vaguear pela estreita extensão do registo médio do teclado. (...) Gradualmente, a música acumula tensão e os sons de sinos transforma-se, da tilintante e doce sonoridade, em sonoridades mais cheias e ondulantes. (...) a peça termina numa neblina hipnotizante de sons de sinos desvanecentes” (cf. Cummings, 2017)¹².

¹¹ Debussy effected renewal in a quasi-oriental passivity. This is manifest in every aspect of his mature musical technique, particularly in his treatment of the piano (...) as a concourse of bells and gongs relatable to the Javanese gamelan.

¹² (...) a brilliant evocation of the sonorities of bells and perhaps of the exotic percussion ensemble, the Gamelan, that so enamored the composer. The work opens with a simple theme that seems to wander up

3. Sergei Rachmaninov

3.1 Nota biográfica

Sergei Vasilievich Rachmaninov é considerado um dos compositores mais proeminentes da tradição romântica Russa. Nasceu a 1 de abril de 1873 em Semyonovo, perto de Novgorod, na Rússia. A sua família era abastada e musical, o avô fora pupilo de John Field e ambos os pais tocavam piano. Foi a própria mãe a primeira professora de Rachmaninov, que principiou a ter aulas de piano com ela quando tinha apenas 4 anos. Após a perda da fortuna da família, o jovem Sergei, os seus pais e os seus irmãos mudaram-se para São Petersburgo, onde o jovem Rachmaninov estudou com Vladimir Delyansky, no Conservatório Nikolai Rimsky-Korsakov. Uns anos mais tarde, entrou no Conservatório de Moscovo, onde estudou piano com Nikolai Zverev (vivendo em casa deste durante três anos) e Alexander Ziloti (primo do compositor), contraponto com Sergei Taneyev e harmonia com Anton Arensky. Formou-se como pianista em 1891. Admirado e encorajado por Tchaikovsky, Rachmaninov ganhou a Medalha de Ouro do Conservatório em Composição pela sua ópera *Aleko* (composta em 1892). A reacção desfavorável do público à sua Primeira Sinfonia provocou um período de dúvida e depressão, que o compositor ultrapassou com a ajuda do Dr. Dahl, por meio de um curso de sessões de hipnoterapia; este período de depressão foi vingado pouco depois com a estreia do seu Concerto para Piano nº 2, que trouxe consigo um sucesso notável.

A sua estreia internacional ocorreu em Londres, em 1899, onde Rachmaninov tocou algumas das suas obras para piano e dirigiu as suas obras para orquestra. Em 1904 o compositor principiou a trabalhar como director de orquestra no Teatro-Ópera Bolshoi; no entanto, pediu demissão dois anos mais tarde devido a desavenças políticas. O compositor e a sua família possuíam uma casa de campo em Ivanovka – este lugar era o refúgio do compositor, proporcionando-lhe a paz necessária para compor.

Em 1917, quando tinha 43 anos, foi forçado a exilar-se para escapar à Revolução de Outubro, após o que viveu um tempo na Suíça e posteriormente mudou-se para os

and down a narrow range of the keyboard's middle register. (...) Gradually, the music accrues tension and the bell-like sounds turn from the tinkling and more mellow sonorities to fuller, more rippling ones. (...) the piece closes in a mesmeric haze of fading bell sounds.

Estados Unidos com a sua família, entre tournées pela Europa e América do Norte. Este período da vida do compositor destaca-se pela escassez de produção musical, uma vez que Rachmaninov não tinha tempo para compor devido ao grande número de contratos profissionais, como pianista e como director de orquestra.

A sua música caracteriza-se pela profunda nostalgia pela sua terra natal. Embora seja considerado o último representante da tradição romântica russa, Rachmaninov é catalogado de pós-romântico.

Tornou-se cidadão americano dois meses antes da sua morte, a 28 de março de 1943, em Beverly Hills, Califórnia, EUA.

3.2 Linguagem musical e obra

“A música de Rachmaninov transmite alegria de viver. Ora flui como uma melodia infinita e ampla (como no Segundo Concerto para Piano e Orquestra), ora ferve, como velozes correntes de primavera (como no romance *Águas de Primavera*)¹³ (Pushylin, 2016, 6). Rachmaninov enriqueceu a música russa do séc. XX e elevou a tradição nacional a um novo nível (ibid., 6). Compositor nacionalista, unificou as diversas tendências nacionalistas da cultura musical e criou um estilo nacionalista “autenticamente” russo (cf. ibid., 7). O compositor sintetiza na sua obra os princípios musicais composicionais ensinados nos conservatórios de Moscovo e de São Petersburgo, fundindo-os com as tradições europeias, criando um estilo original e único que posteriormente influenciou a música do séc. XX (cf. ibid., 2). A música de Rachmaninov pode ser designada de “paisagens musicais”, paisagens amplas, extensas, generosas e poéticas, das quais os representantes mais significativos são os romances para voz e piano, paisagens que transmitem o encanto da natureza russa (cf. ibid., 6).

Segundo Pushylin, a obra de Rachmaninov divide-se em três períodos: prematuro (1889-1897), maduro (1900-1917) e tardio (1918-1941) (Pushylin, 2006, 6). O primeiro período principia sendo o compositor ainda estudante no Conservatório: a sua principal fonte de inspiração era o terreno em Ivanovka, que desempenha um papel essencial no

¹³ “Музыка Рахманинова передает упоение жизнью. Она то льется, как бесконечная, широкая мелодия (второй концерт), то бурлит, словно стремительные вешние потоки (романс *Весенние воды*)”

processo criativo do compositor. A música de Rachmaninov “bebia” da paisagem que o rodeava e Ivanovka representava o seu “laboratório criativo”. Ao terminar o conservatório, Rachmaninov compõe a ópera *Aleko*, o primeiro Concerto para Piano e Orquestra, uma série de romances para voz e piano e algumas peças para piano solo, entre elas o Prelúdio em dó sustenido menor, que é hoje uma das suas obras mais famosas.

O segundo período do compositor começa pouco depois de terminar o conservatório, com a elevação da sua música ao nível internacional e as primeiras demonstração de reconhecimento e de apreciação do público musical. Rachmaninov vê-se envolvido numa activa carreira de concertista, dando tournées na Suíça, Inglaterra e Estados Unidos (cf. *ibid.*, 2-3). Influenciado pela atmosfera de Ivanovka, compõe os três primeiros Concertos para Piano e Orquestra, os Momentos-Musicais op. 16, os dois volumes de Estudos-Quadro (op. 33 e op. 39), as duas Sonatas para Piano (op. 28 e op. 36), os dois volumes de Prelúdios para Piano (op. 23 e op. 32), as obras sinfónicas *Capricho Cigano*, *Penhasco* e *A Ilha dos Mortos*, a Primeira e Segunda Sinfonias, as óperas *Monna Vanna*, *O Cavaleiro Mesquinho* e *Francesca da Rimini*, a *Liturgia de São João Crisóstomo*, o Poema para Orquestra e Coro *Bells* e uma série de romances para voz e piano, inspirados na natureza reinante em Ivanovka.

A terceira fase do percurso do compositor está significativamente marcada pela partida sem regresso de Rachmaninov da Rússia, em 1918. O compositor sofre um bloqueio criativo e não compõe nada durante 8 anos. Quando recomeça a compor, surgem o Quarto Concerto para Piano e Orquestra, as *Três Canções Russas* para Coro e Orquestra, a obra orquestral *Danças Sinfónicas* e a Terceira Sinfonia, obras de carácter tenebroso e harmonias complexas.

Destacam-se alguns elementos principais na música de Sergei Rachmaninov. Os Sinos ocupam um lugar primordial na obra deste compositor (como se pode observar no prelúdio op. 23 nº 2, no prelúdio em dó sustenido menor, na introdução do Segundo Concerto para Piano e Orquestra ou no último andamento da Suite nº 1, denominada *Páscoa*, para dois pianos).

“O som do piano de Rachmaninov distingue-se por uma sonoridade de sinos. O som é contínuo e o piano “ressoa” como se fosse um sino. Podem-se observar muitos tipos de som de sinos nas suas composições. Os diferentes sons de sinos acompanhavam, habitualmente, o povo russo ao longo da sua vida, do nascimento até à morte. Alguns dos sinos de Rachmaninov provêm de experiências reais: os sinos de Novgorod em *Lágrimas* da Fantasia [Suite nº 1 para dois pianos], os sinos do Mosteiro Sretensky em Moscovo em *Páscoa* na Fantasia [idem], sinos de Moscovo no prelúdio em dó sustenido menor”¹⁴ (Semetsky, 2009, 57).

O canto coral é outro elemento inerente à música de Rachmaninov. Está presente em várias das suas obras, mas é no Estudo-Quadro op. 39 nº 7 e na Sonata nº 2 op. 36 para piano, onde se observa com mais clareza. Outros dois elementos que distinguem a música de Rachmaninov são a utilização de melodias que evocam o canto znamenny¹⁵ (Concerto nº 3 para Piano e Orquestra) e o uso do motivo “dies irae”¹⁶ (Rapsódia sobre um Tema de Paganini para Piano e Orquestra, Estudo-Quadro op. 39 nº2, Primeira e Terceira Sinfonias, Poema Sinfónico *A Ilha dos Mortos*) (cf. Semetsky, 2009, 57-58).

A sua música distingue-se pela escrita orquestral das obras para piano, que resulta num tecido polifónico complexo – “Rachmaninov não compunha num estilo polifónico estrito; no entanto, as suas texturas são plenas de múltiplas vozes”¹⁷ (ibid., 59). Cabe salientar também as relações modulantes elaboradas, especialmente observáveis nas suas composições mais tardias (compostas a partir do ano 1918) e as suas estruturas musicais possantes e únicas – “A forma das obras de Rachmaninov é sempre bem

¹⁴ The sound of Rachmaninov's piano is distinguished by a bell-like sonority. The sound continues, and the piano “rings” as if like a bell. We encounter many types of bell tones in his compositions. Different bell sounds commonly accompanied Russian people throughout their life, from birth to death. Some of Rachmaninov's bells came from real experiences: Novgorod bells in *Tears* from Fantasy, the bells of Moscow's Sretensky Monastery in *Easter Festival* from Fantasy, Moscow bells in *Prelude in c sharp minor*”

¹⁵ Tipo de canto litúrgico melismático, em uníssono, que se utiliza tradicionalmente na Igreja Ortodoxa Russa.

¹⁶ Hino do séc. XIII, em latim, inserido na missa católica para os defuntos (requiem).

¹⁷ “Rachmaninov did not write in strict polyphonic style, however his textures are rich with multiple voices.”

construída e tem um ponto de climax claro, que o próprio Rachmaninov considerava ser o mais importante de todos os elementos de construção formal”¹⁸ (ibid., 59).

3.3 Contextualização analítica da Sonata op. 36 nº 2

Esta sonata em si bemol menor foi composta em 1913 e dedicada ao amigo de infância do compositor e aluno do seu professor de piano - Matvey Pressman. O compositor principiou a composição desta sonata em Roma, em janeiro, três anos após completar o Terceiro Concerto para Piano e terminou-a em Ivanovka, em setembro do mesmo ano. Curiosamente, Rachmaninov compôs a sua segunda sonata ao mesmo tempo que compunha o Poema para coro, orquestra e solistas *Bells*, duas obras que têm em comum o uso dos diversos tipos de sinos, presentes na Igreja Ortodoxa. Foi estreada em São Petersburgo, em dezembro de 1913 e em Moscovo, em 1915.

Existem três versões desta sonata: a versão original, de 1913, a versão revista e reduzida pelo autor, completada em 1931 e a revisão feita pelo pianista Vladimir Horowitz, em 1940. A versão de 1931 tem menos passagens virtuosísticas e uma textura geral mais transparente. A terceira versão da sonata, revista por Horowitz, com autorização do próprio Rachmaninov, compreende elementos tanto da versão original como da versão de 1931 e encontra-se preservada na Biblioteca Musical Irving S. Gilmore, na Universidade de Yale (cf. Tamura, 2008, resumo).

A sonata tem três andamentos: o primeiro é Allegro Agitato, o segundo – Lento e o terceiro – Allegro molto. O segundo e terceiro andamentos são introduzidos por uma curta secção – Non allegro, o que provoca a sensação de que a sonata tem apenas um andamento. A sua estrutura é a de forma-sonata.

Hartnett fala das características nacionalistas russas na sonata op. 36 – “A segunda sonata para piano mostra a sua “veia” russa na representação de sinos. Composta ao mesmo tempo que a sua obra sinfónica “Os Sinos”, (...) a segunda sonata para piano inclui diversas passagens que emulam o som de sinos. (...) Outro exemplo claro de influência russa consiste no impacto dos cânticos da Igreja Ortodoxa. Na sua infância, o compositor

¹⁸ “The form of Rachmaninov’s works is always well constructed and has a clear climax point, which Rachmaninov himself considered the most important of all form-making elements”

frequentemente visitava as igrejas e conventos vizinhos com a sua avó, e escutava os coros e os sinos de igreja. Esta experiência teve um efeito profundo nele, e muitas das suas obras contêm secções semelhantes a cânticos” (Hartnett, 2014, 16-17)¹⁹.

É difícil encontrar influências não-russas na segunda sonata para piano. A obra de Rachmaninov deve muita da sua inspiração à música de Chopin e de Liszt. É de considerar a possível relação entre a segunda sonata para piano de Rachmaninov e a segunda sonata de Chopin, também em si bemol menor e que Rachmaninov incluía, com frequência, no seu repertório de concerto habitual (cf. Nelson, 2006, 11).

“Os efeitos-sino podem ser encontrados com frequência na sua música, e surpreendentemente, a segunda sonata para piano é um excelente exemplo, onde se pode observar todo um espectro de sinos, desde o profundo clangor sobreposto com um repicar de sinos mais agudos, precedendo a recapitulação no “Allegro Agitato”, (...) até aos tons sombrios e introspectivos que antecedem a coda do andamento lento, (...) e as sonoridades exultantes e triunfantes que concluem a sonata”²⁰ (Nelson, 2006, 6).

4. O papel dos Sinos na música para piano de Messiaen, Debussy e Rachmaninov

A representação dos sinos na música para piano pode se observar de duas maneiras diferentes: por um lado, alguns compositores representam os sinos na sua música, com o propósito específico de reflectir a sua sonoridade, dando-lhes um contorno programático. É este o caso de *Cloches à travers les feuilles* de Debussy e *Noël* de Messiaen”, em que os sinos fazem parte do conteúdo extra-musical das peças, como indica o título da peça de Debussy e a anotação “comme des cloches” no início da peça de Messiaen. Por outro lado, outros compositores recriam a sonoridade dos sinos, não com intenção

¹⁹ The second piano sonata shows its Russianness in its depiction of bells. Written at the same time as his symphonic work *Bells*, (...) the second piano sonata features multiple passages emulating bell sounds. (...) Another clear example of Russian influence is the impact of chant music from the Orthodox Church. In his childhood, he would often visit nearby churches and convents with his grandmother, and listen to the choirs and the church bells. This experience had a profound effect on him, and many of his works contain chant-like sections.

²⁰ The bell-effects are found throughout his music, and strikingly, the second piano sonata is an excellent example, where one finds the whole spectrum of bells, from the deep clangour overlapping with higher peals preceding the recapitulation in the Allegro Agitato, (...) through the sombre and introspective tones prefacing the coda of the slow movement, (...) to the exultant and triumphant sonorities that close off the sonata.

programática, mas como parte integrante da sua linguagem composicional, como acontece na Sonata nº 2 de Sergei Rachmaninov. Estas duas aproximações diferentes à representação dos sinos na música para piano influenciam diversos factores da linguagem musical dos compositores, tais como a estrutura musical (na peça de Messiaen, os sinos aparecem sempre na parte A e A' e na Coda, enquanto que na Sonata nº 2 de Rachmaninov os elementos temáticos representativos de sinos estão presentes em diferentes secções estruturais da obra), o conteúdo programático das peças (os sinos em *Noël* estão relacionados com os sinos de uma missa de Natal, os sinos da peça de Debussy estão associados aos sinos da igreja na vila de Rahon, em França, onde o compositor se encontrava quando compôs esta peça, mas os sinos da Sonata nº 2 de Rachmaninov não representam nenhum evento ou local específico, mas apenas formam parte da textura musical da obra) e a sonoridade e textura musical (nas peças de Debussy e Messiaen, os sinos ouvem-se de forma claramente destacada dos outros elementos temáticos, facilitando ao ouvido a captação de diversas camadas sonoras justapostas, enquanto que, na Sonata nº 2 de Rachmaninov, os sinos acompanham o desenho melódico, rítmico e harmónico dos restantes motivos e elementos temáticos, fundindo-se com eles).

CAPÍTULO III. Análise comparativa de partituras (comparando as tradições sineiras europeias e russa com os sinos presentes nas obras selecionadas); sugestões interpretativas; análise comparativa de gravações

1. Análise comparativa de partituras

Para a realização desta análise comparativa, servi-me dos critérios de reconhecimento auditivo das diferentes tradições sineiras, enumerados no final do Capítulo 1 deste trabalho.

1.1 Messiaen – *Noël*

A peça principia com sinos, conforme sublinhado pelo próprio compositor sob o pentagrama central – “comme des cloches” (como sinos).

Figura 1 – Indicação “comme des cloches” do compositor (p. 90, cc. 1-2²¹)



Estes sinos são caracterizados pela pluralidade de vozes

²¹ A partir deste, todos os trechos de partituras serão identificados do seguinte modo: (p. [página], c. [compasso] ou cc. [compassos]).

Figura 2 – Pluralidade de vozes, característica das tradições belga e russa (p. 90, c. 1)



e pelas suas estruturas cromáticas, evocativas das tradições sineiras belga (carrilhoneira) e russa. Outra característica que se pode observar nesta peça é o virtuosismo, uma característica que também está associada à tradição carrilhoneira, que tem funções tanto religiosa, quanto performativa.

Observa-se uma textura predominantemente rítmica, nos sinos de Messiaen nesta peça; existe uma relação entre os processos rítmicos que Stravinsky aplicava em certas obras e os processos rítmicos utilizados por Messiaen nas suas obras. Benitez afirma que Messiaen “(...) tornou-se um disseminador importante das ideias rítmicas de Stravinsky no século XX”:

“(...) a análise que Messiaen fez da *Sagração da Primavera*, (...) a partir da qual desenvolveu as suas ideias sobre caracteres rítmicos, (...) não só moldou a sua abordagem ao ritmo, como também promoveu o legado do compositor russo através da sua influência em compositores que alcançaram a maturidade depois de 1945, particularmente Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen”²² [Benitez, 2013, 1-2].

²² Messiaen became an importante disseminator of Stravinsky's rhythmic ideas in the twentieth century. (...) Messiaen's analysis of *The Rite of Spring*, (...) from which he developed his ideas about rhythmic characters, (...) not only shaped his approach to rhythm but also furthered the Russian composer's legacy through their influence on composers who reached maturity after 1945, particularly Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen.

Percebe-se um ambiente sonoro essencialmente dissonante (que se torna evidente devido aos semitons, trítonos, intervalos de sétima, etc., que abundam nesta peça), característico da tradição sineira russa, o que - mais uma vez - remete à influência de Stravinsky na música de Olivier Messiaen.

Os sinos aparecem, nesta peça, como elemento musical predominante:

Figura 3 – Sinos como elemento musical predominante (p. 90, cc. 1-5)

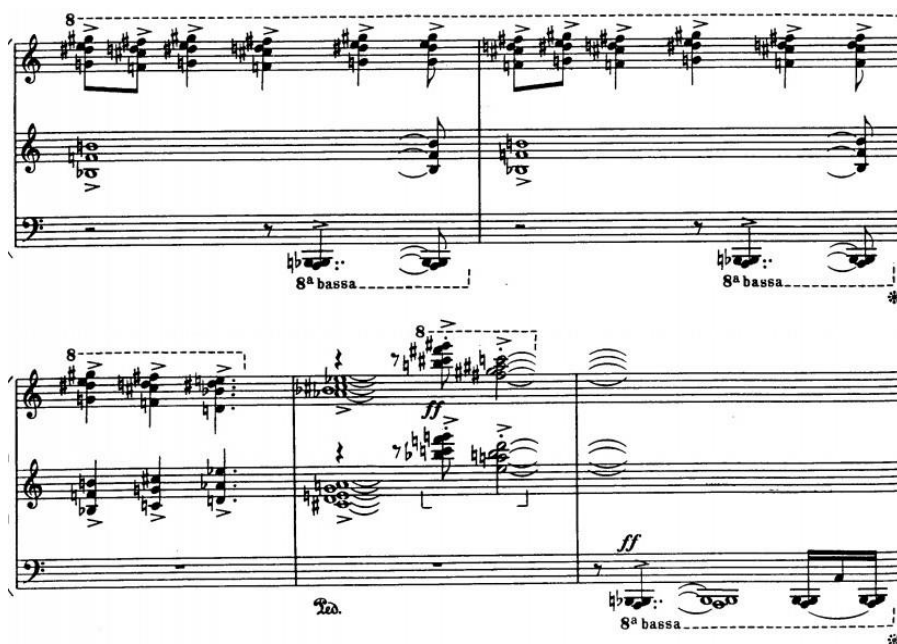
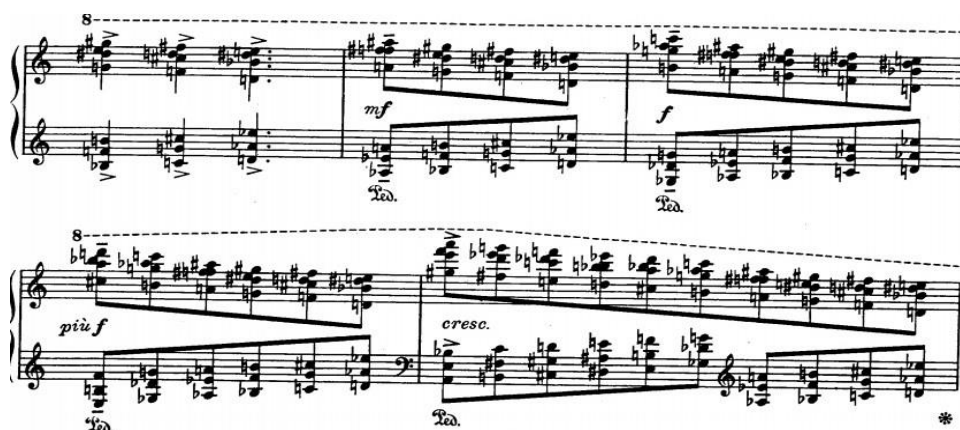


Figura 4 – Sinos como elemento musical predominante (p. 91, cc. 3-7)

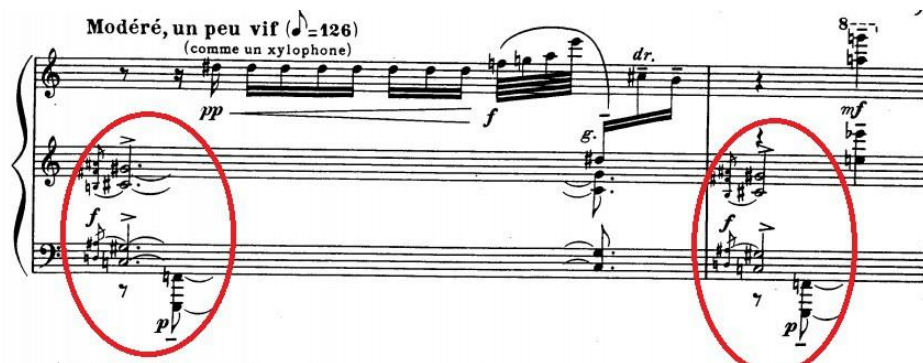


Figura 5 – Sinos como elemento musical predominante (p. 97, cc. 3-7)



ou como elemento harmónico sobreposto a outros elementos principais (como, por exemplo, o canto dos pássaros):

Figura 6 – Sinos como elemento harmónico sobreposto ao elemento “canto dos pássaros” (p. 91, cc. 1-2)



1.2 Debussy – Cloches a travers les feuilles

Os sinos de Debussy são mais difíceis de classificar. Algumas das suas características associam-nos à tradição sineira italiana, tais como a sua textura predominantemente melódica,

Figura 7 – Textura predominantemente melódica, característica da tradição italiana (p. 3, cc. 5-6)



a utilização da escala de tons inteiros

Figura 8 – Uso da escala de tons inteiros, característico das tradições belga e italiana (p. 1, cc. 1-3)



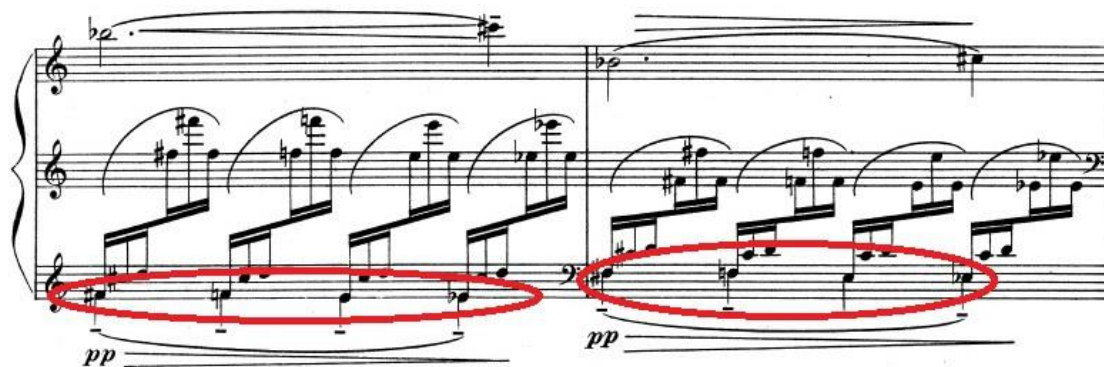
e da escala pentatônica, comum às tradições belga e italiana.

Figura 9 – Uso da escala pentatônica, característico das tradições belga e italiana (p. 5, cc. 3-4)



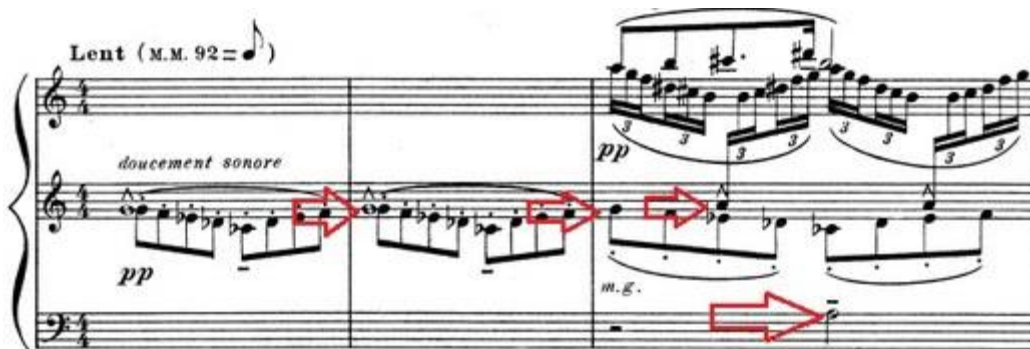
Apesar disso, Debussy também utiliza cromatismos, que se encontram tanto na tradição carrilhoneira, como na italiana, como na russa.

Figura 10 – Uso da escala cromática, característica das tradições belga, italiana e russa (p. 7, cc. 5-6)



Destaca-se o escasso número de vozes que aponta, novamente, para a tradição italiana.

Figura 11 – Escassez de vozes/ elaboração homofônica, características da tradição italiana (p. 1, cc. 1-3)



Ao contrário da tradição carrilhoneira, em que se observam dois planos tímbricos principais (os que são interpretados pelos sinos maiores, que produzem notas longas [notas-pedal] e os que são interpretados pelos sinos menores, com uma textura harmonico-rítmica rica), da tradição italiana (que é essencialmente melódica, pelo que não se observam planos tímbricos distintos), ou da tradição inglesa (pela mesma razão que a italiana) - na tradição russa, como já foi descrito, evidenciam-se três planos tímbricos – agudo, médio e grave. De igual modo, nesta peça também se evidenciam três planos, de características semelhantes:

Figura 12 – Uso de três timbres, característico da tradição russa (p. 4, cc. 1-2)

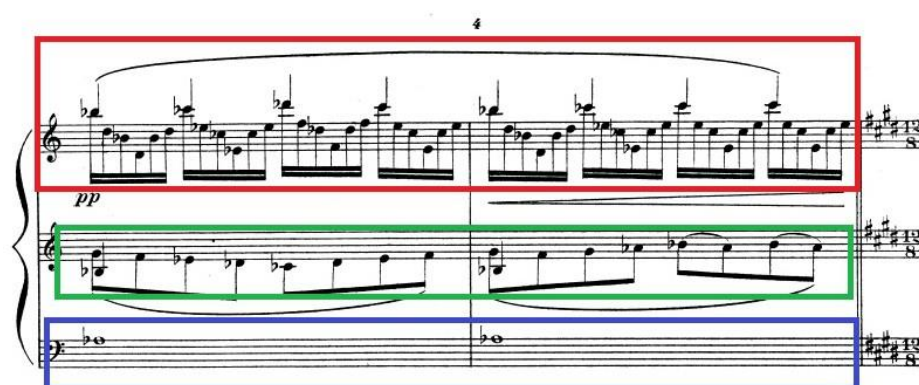
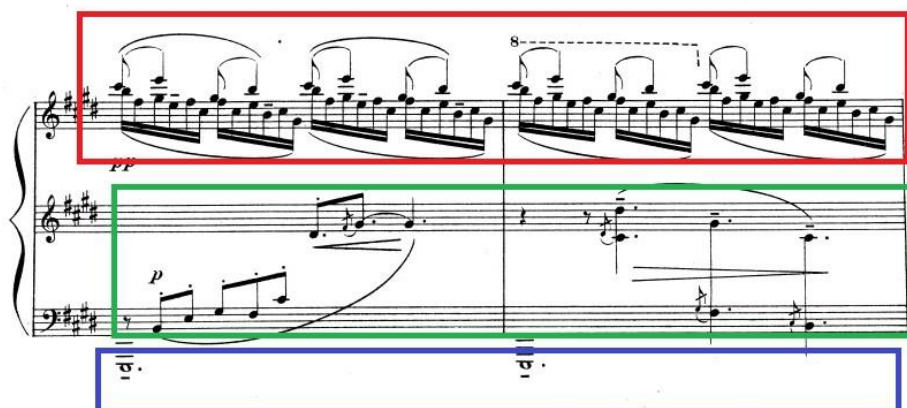


Figura 13 – Uso de três timbres, característico da tradição russa (p. 4, cc. 5-6)



Ao contrário das obras de Messiaen e de Rachmaninov, analisadas neste trabalho, os sinos de Debussy denotam o uso frequente da dinâmica “pianíssimo”.

Figura 14 – Dinâmica predominante - “pianíssimo” (p. 1, cc. 1-3)



1.3 Rachmaninov – Sonata op. 36 nº 2

Os sinos de Rachmaninov aparecem de duas formas:

- Como elemento temático; exemplos:
 - i) 1º andamento

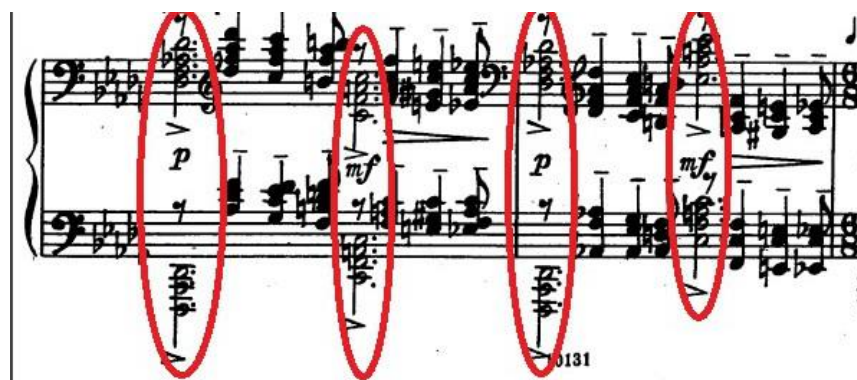
Figura 15 – Elemento temático rítmico (p. 3, cc. 1-2)



Figura 16 – Elemento temático harmónico (p. 5, cc. 4-8)



Figura 17 – Elemento temático harmónico (p. 7, cc. 11-12)



ii) 2º andamento

Figura 18 – Elemento temático melódico e harmônico, exibido por meio de progressões (p. 17, cc. 1-6)

17



iii) 3º andamento

Figura 19 – Elemento temático rítmico (p. 21, cc. 17-20)

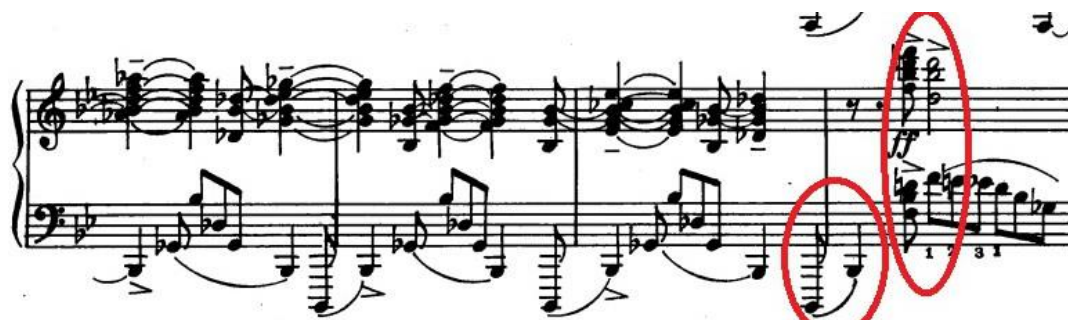
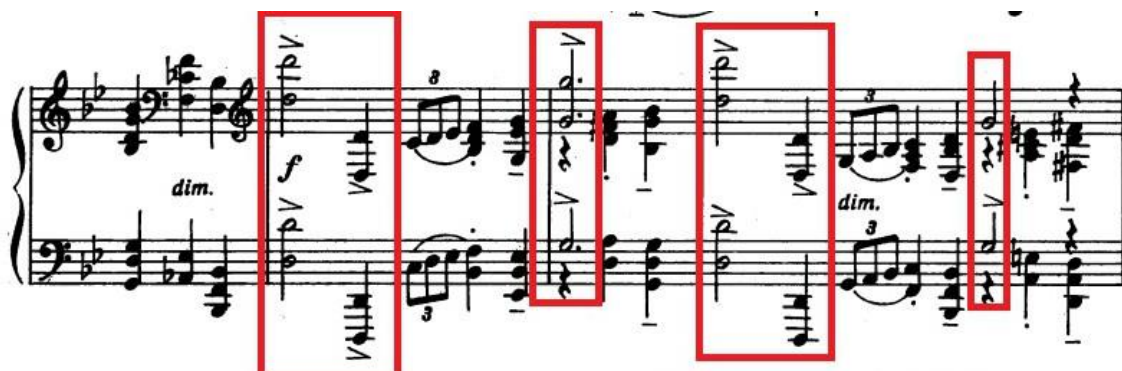


Figura 20 – Elemento temático rítmico (p. 22, cc. 13-17)



Figura 21 – Elemento temático rítmico (p. 23, cc. 9-15)



- Como transcrição quase literal dos toques utilizados na igreja, “colorida” com as harmonias características da linguagem musical de Rachmaninov

i) 1º andamento

Figura 22 – Textura harmônico-rítmica que se assemelha à do toque “trezvon” (p. 10, cc. 6-15)



ii) 2º andamento

Figura 23 – Textura harmónico-rítmica (que se pode observar no registo inferior) que se assemelha à do toque “blagovest” (p. 18, cc. 13-14)



Figura 24 – Textura harmónico-rítmica que se assemelha à do toque “trezvon” (p. 19, cc. 4-5)

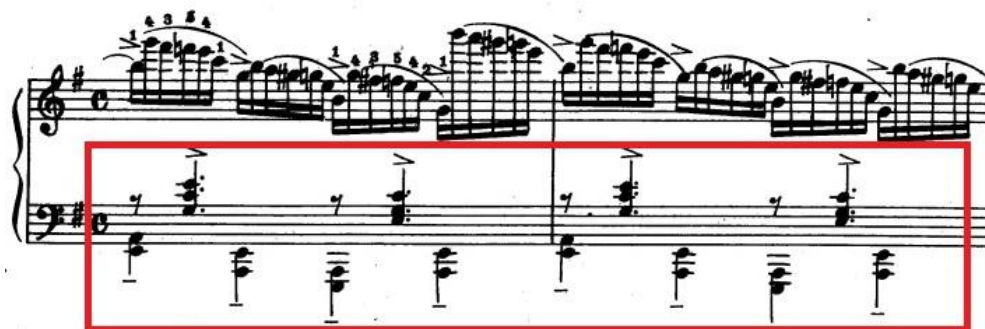


Figura 25 – Textura harmónico-rítmica que se assemelha à do toque “perebor” (p. 20, cc. 1-2)



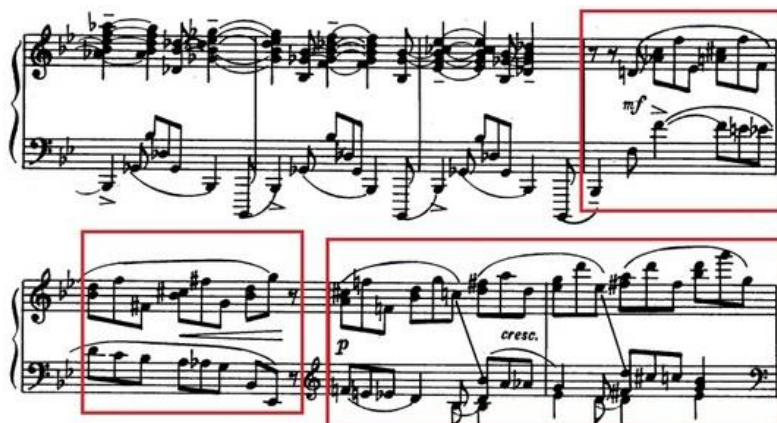
iii) O 3º andamento é o mais rico em modulações

Figura 26 – Uso de modulações frequentes (p. 22, cc. 13-15)



e progressões harmónicas;

Figura 27 – Uso de progressões harmônicas (p. 22, cc. 4-7)



por esta razão, neste andamento os sinos são representados somente por meio de elementos temáticos rítmicos, uma vez que a abundância de modulações não permite a liberdade composicional suficiente para a representação quase literal dos toques de sino tradicionais.

O facto de que os sinos aparecem, essencialmente, como elemento rítmico ou harmónico-rítmico aponta para as tradições russa e belga, cujas texturas musicais são, predominantemente, rítmica e harmónico-rítmica, respectivamente.

Tradicionalmente, nos sinos russos distinguem-se três planos sonoros (três timbres principais) - soprano, contralto e baixo; no entanto, Rachmaninov manipula este conceito, podendo tanto respeitá-lo, criando uma textura de três planos sonoros principais, como nos seguintes excertos:

Figura 28 – Uso de três planos tímbricos principais, característicos da tradição russa (p. 10, cc. 9-11)

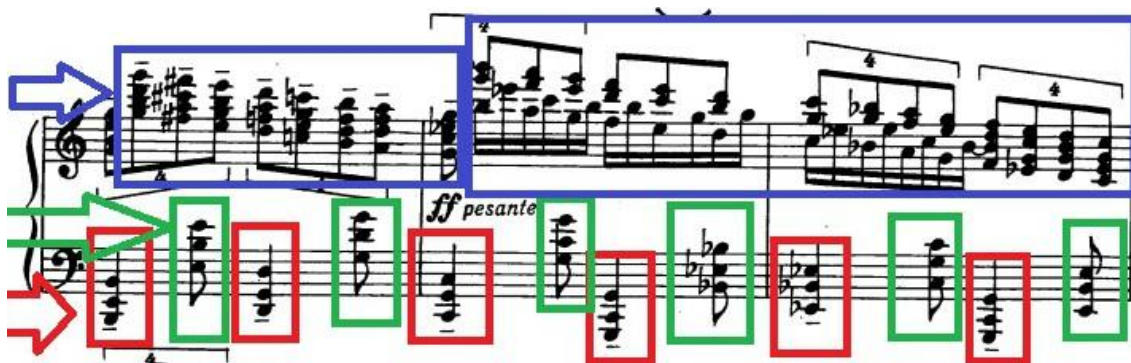


Figura 29 – Uso de três planos tímbricos principais, característicos da tradição russa (p. 20, cc. 1-2)

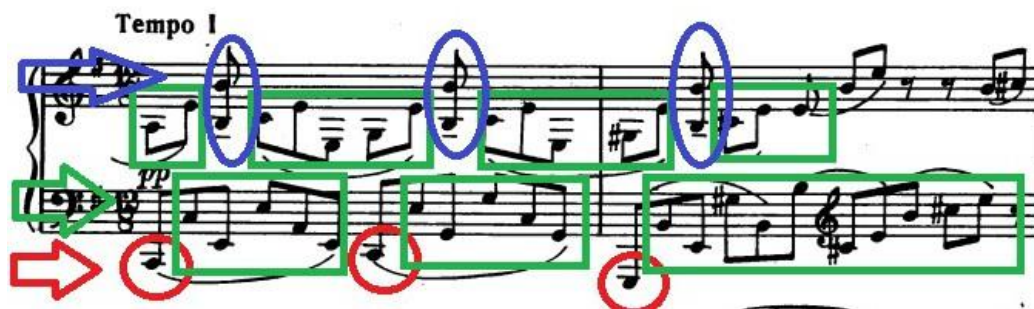
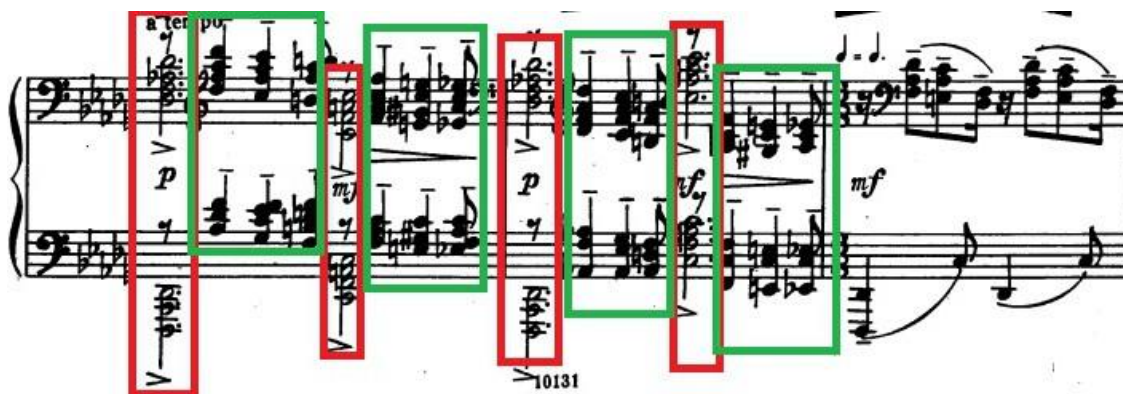


Figura 30 – Uso de três planos tímbricos principais, característicos da tradição russa (p. 19, cc. 1-3)



como optar, ocasionalmente, por apenas destacar dois planos sonoros, aquele que corresponde aos sinos e o que corresponde ao preenchimento harmônico-rítmico, que se pode considerar representativo da vibração que o sino provoca, do seu “eco”:

Figura 31 – Uso de dois planos tímbricos principais, característicos da tradição carrilhoneira (p. 7, cc. 11-13)

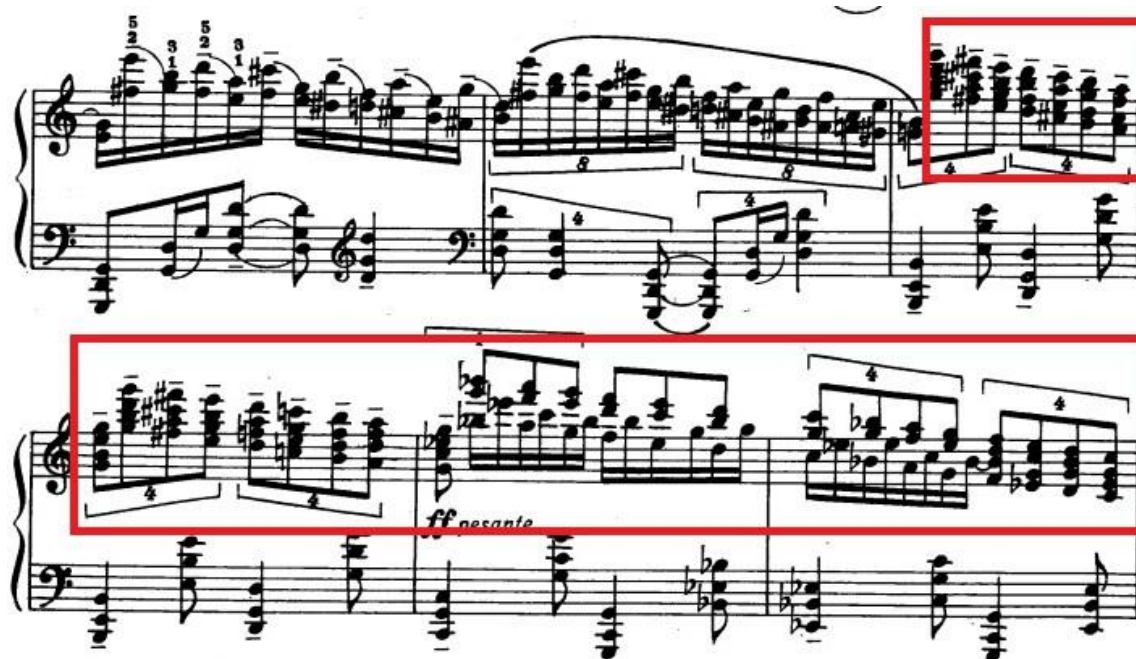


O uso de dois planos sonoros, em vez de três, em algumas passagens com presença de sinos, remete à tradição sineira belga, em que – devido à estrutura do carrilhão – se evidenciam dois planos sonoros: aquele que é interpretado pelos sinos

grandes e graves (manipulados pelos pedais) e aquele que é interpretado pelos sinos pequenos e agudos (acionados pelo teclado).

Conforme mencionei no capítulo anterior, os sinos russos não possuem registo específico – na sonata op. 36, Rachmaninov retrata esta sonoridade por meio de sequências harmónicas cromáticas:

Figura 32 – Ausência de registo específico, retratada por meio de sequências harmónicas cromáticas, característica da tradição russa (p. 10, cc. 6-11)



Cabe destacar que a tradição inglesa é a única que não foi mencionada nesta análise, uma vez que não encontrei nenhum elemento característico desta tradição, retratado nestas três peças.

2. Sugestões técnicas, interpretativas e de estudo

Os principais problemas técnicos a ter em conta, segundo a pesquisa bibliográfica feita sobre aspectos interpretativos na música para piano de Messiaen, Debussy e Rachmaninov são os seguintes:

- Qualidade do som em passagens de acordes em “fortíssimo”:

A representação de sinos na música para piano frequentemente traduz-se em sequências de acordes densos. Cha-Hui Ko explora este problema e sugere uma solução:

“A intensidade dos acordes maciços requer um vigoroso uso de força. Mudar de posição num tempo tão rápido frequentemente provoca um erro comum, que consiste em largar a tecla depressa demais. Normalmente, não terminamos o gesto de “ir para dentro da tecla” antes de a largarmos e continuarmos. É impossível conseguir o som desejado, devido ao gesto inacabado. (...) Tocar com um gesto mais longo produzirá um som mais cantado e bonito”²³ (Ko, 1997, 69).

- Qualidade de som em passagens onde predomina a dinâmica “pianíssimo”:

Em contrapartida, no caso de Debussy observa-se o dilema contrário: como tocar uma passagem em “pianíssimo” sem prejudicar a clareza da articulação nem adulterar o carácter da textura musical (isto é, sem que se deixem de ouvir todas as notas, mas também, sem que a passagem adquira o carácter de “exercício de dedos” em vez de o de “música de fundo”); Jenny Chien sugere a leitura do livro de Maurice Dumesnil, pianista e pedagogo, aluno de Debussy, intitulado “Como tocar e ensinar Debussy”, no qual este último aconselha - “(...) É necessário um ataque próximo, com um movimento extremamente rápido e leve das pontas dos dedos”²⁴ (Dumesnil *apud* Chien, 1932, 22).

- Distinção dos planos sonoros:

É um problema comum, não só das passagens representativas de sinos, mas de qualquer tipo de música de quase qualquer compositor, um problema com o qual todos os pianistas lutam. Em Debussy, dada a natureza da música impressionista, que visa criar ambientes e cores, mais do que exprimir sentimentos (cf. Kennedy, 2006), o sino raramente aparece representado sozinho, mas com mais frequência surge destacando-se de um fundo mais amplo – “(...) o voicing ganha ainda mais importância ao destacar uma nota específica de uma textura extensa na música”²⁵ (Chien, 2011, 10). Jenny Chien fala, também, sobre o papel que representa o pedal tonal na música impressionista, no sentido de preservar as harmonias principais, sem as misturar aleatoriamente com o

²³ The intensity of the massive chords requires a forceful use of strength (...). Shifting positions in such a fast tempo often exposes a common mistake, that of leaving the key too quickly. We often do not finish the motion of going into the key before we release it and move on. One is unable to get the desired sound because of the unfinished motion. (...) Playing longer will make the sound more singing and beautiful.

²⁴ Here, “a close attack is necessary, with extremely quick and light motion of the fingertips.

²⁵ (...) the voicing gains even more importance in bringing out a particular tone from an extended texture in music.

material temático presente (como por exemplo, no caso do prelúdio *La Cathédrale Engloutie*) (cf. Chien, 2011, 15).

- Precisão rítmica:

O sino é um símbolo de força, de poder, de autoridade e de estabilidade; seria lógico, portanto, assumir que, quando representado numa partitura musical, dever-se-á manter essa estabilidade, que se traduz em estabilidade rítmica. No entanto, por estar inserido num contexto de obra musical de carácter performático, existe a tendência de adoptar um tempo flexível, que na realidade, ao tocar em sinos de verdade, seria irrealizável, mas que alguns intérpretes podem considerar admissível, devido à liberdade interpretativa que muitas obras (e em especial aquelas pertencentes aos períodos romântico e impressionista) pedem. Yvonne Loriod defendia a fidelidade total ao texto de Messiaen (cf. Hill, 1995, 360), opinião esta que Kirsten Smith partilha e explora, ao afirmar que “Os intérpretes podem sentir que, para criar uma natureza improvisatória, é necessário mexer no tempo e impor o rubato; (...) o autor sugere que a partitura está escrita de tal forma que a sensação de improvisação é alcançada quando a partitura é seguida estritamente”²⁶ (Smith, 2008, 11).

Como dizia Rachmaninov, “há que espreitar cada canto, tirar cada parafuso, para que se possa facilmente montar o todo novamente”²⁷ (Crocata, s/d, 7).

2.1 Messiaen – *Noël*: principais problemas e suas soluções

- Qualidade sonora em “ff”:

Para obter uma cor cheia e um som livre e preciso nestas passagens, deve-se manter os braços relaxados, a forma das mãos fixa e dura (com o acorde “desenhado” na mão antes de começar a tocar). É aconselhável estudar devagar, a fim de ultimar o gesto em tempo lento e, seguidamente, subir progressivamente a velocidade, tendo o cuidado

²⁶ Performers may feel that to create an improvisatory nature it is necessary to pull the tempo around and impose rubato; (...) the author proposes the score is written in such a manner that the improvisatory feel is achieved if the score is followed closely.

²⁷ You have to peer into every corner, take every screw apart, so that you can easily put the whole together again.

de não perder a continuidade do gesto, desde o princípio até ao fim deste, ao mesmo tempo que se aplica uma velocidade de deslocações equivalente à do tempo real.

Figura 33 – Trecho que exige boa qualidade sonora em "fortíssimo" (p. 90, cc. 1-4)

The musical score is for a piano piece titled "Très vif, joyeux (♩=168)". It is in G major and 2/4 time. The score is divided into two systems, each with four measures. The first system is marked "PIANO" and "ff". The right hand plays a rapid, repetitive figure in the treble clef, while the left hand plays a similar figure in the bass clef. The second system is marked "8ª bassa" and "ff". The score includes a tempo marking "Très vif, joyeux (♩=168)" and a dynamic marking "ff".

- Distinção de planos sonoros e precisão rítmica:

A dificuldade principal nesta passagem consiste, primeiro, em conseguir que a appoggiatura não soe lento e mole e em segundo lugar, que se possam distinguir claramente os dois planos sonoros (o plano dos sinos e o plano do canto do pássaro). Para superar a primeira dificuldade, é necessário encontrar uma dedilhação que permita que os dedos que se utilizam na appoggiatura, se encontrem já próximos dos dedos que se hão de utilizar no acorde principal; uma opção de dedilhação seria a seguinte: 1-2-5 na appoggiatura e 1-3 no acorde, na mão direita e 1-3 ou 1-4 na appoggiatura e 2-5 no acorde, na mão esquerda, a fim de proporcionar estabilidade e forma à mão, o que facilitará a produção da dinâmica “forte” e do som cheio e “directo” que deverão caracterizar este trecho. Chamo a atenção, igualmente, para a necessidade de não tocar a appoggiatura com um toque demasiado leve. Enquanto ao segundo problema, este resolve-se começando o “canto do pássaro” o mais “pianíssimo” possível, fazendo seguidamente um crescendo até um “forte” que seja, contudo, menos “forte” do que o utilizado no acorde principal. Dever-se-á, também, dar importância ao pedal, que embora não deverá ser

limpo a meio do compasso, para que não se perca a ressonância do acorde do sino, também não poderá ser sujo, a fim de que se perceba claramente o plano sonoro relativo ao canto do pássaro; para tal, sugiro a aplicação de um meio-pedal, mas não a do pedal tonal, uma vez que este proporcionará um resultado sonoro demasiadamente claro e definido, incaracterístico da natureza sonora dos sinos; já a utilização do meio-pedal permitirá a produção de um som levemente “misturado”, sem que se deixem de distinguir os diferentes elementos que devem ser perceptíveis auditivamente (sinos, canto dos pássaros, etc.).

Figura 34 – Trecho que exige clara distinção de planos sonoros (p. 91, c. 1)



No seguinte trecho, pode se observar outro exemplo no qual a dedilhação é importante para a produção do som desejado – no primeiro caso, a dedilhação que eu aconselho, para a parte sublinhada a vermelho na mão direita, consiste em 2-1-2 para as notas reais e 5 para a appoggiatura, e no segundo caso, 1-1-1-2 para as notas reais e 5 para a appoggiatura; desta forma, a appoggiatura não irá comprometer a estabilidade da mão, uma vez que o uso do pulgar e do segundo dedo compensam a “perda de equilíbrio” do quinto dedo, de uma forma mais eficaz do que se se utilizasse, por exemplo, o quarto dedo na appoggiatura; por outro lado, a alternância entre o pulgar e o segundo dedo nas notas reais auxilia, também, à criação de estabilidade na mão. Cabe salientar, contudo, que nenhum destes detalhes servirá o seu propósito se o intérprete não tiver o cuidado de não entortar a mão – esta deverá manter sempre o eixo central.

Figura 35 – Trecho que exige estabilidade da forma da mão direita (p. 92, cc. 2-4)



2.2 Debussy – *Cloches à travers les feuilles*: principais problemas e suas soluções

- Qualidade e definição sonora em “pp”:

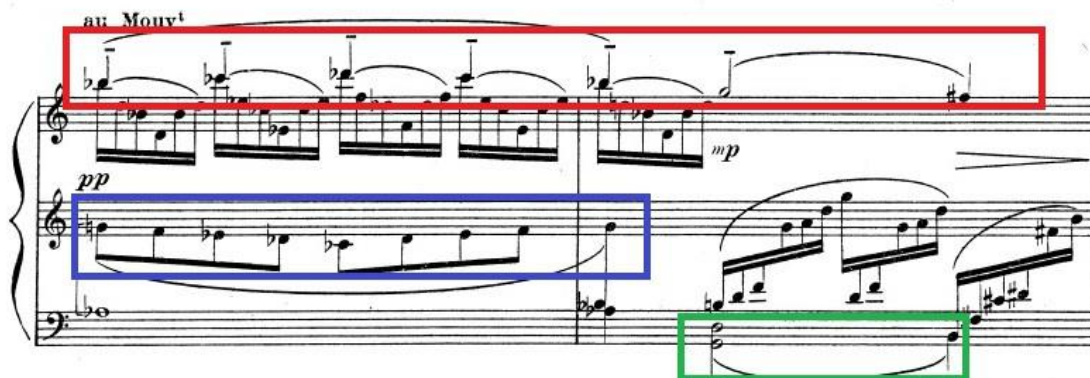
Já mencionei anteriormente que Dumesnil sugere um ataque rápido e leve da pontas dos dedos. Eu sugiro que esse ataque seja aplicado apenas nas linhas horizontais com células rítmicas rápidas, uma vez que é mais difícil conseguir uma boa definição sonora nestas; já nas linhas com células rítmicas lentas, sugiro um ataque igualmente leve, mas lento, aplicado com as almofadas dos dedos, uma vez que este ataque permitirá uma melhor distinção dos planos sonoros e também uma maior riqueza tímbrica.

Figura 36 – Trecho que exige boa qualidade sonora em “pianíssimo” e clara distinção de planos sonoros nesta dinâmica (p. 1, cc. 1-3)

- Distinção de planos sonoros:

Conforme mencionei no capítulo anterior, as passagens representativas de sinos, nesta peça de Debussy denotam uma textura predominantemente melódica, pelo que é importante procurar uma sonoridade cantabile nas linhas melódicas horizontais. Esta sonoridade não deve ser procurada apenas numa linha (nos casos em que se observa mais de uma linha melódica no mesmo compasso ou trecho musical), mas em todas as melodias. Este cantabile pode ser obtido por meio de uma articulação precisa dos dedos e de planeamento do fraseado, isto é - ao estudar, deve-se decidir onde a frase começa (este ponto deverá ser o mais “piano”), qual o seu ponto culminante (que deverá ter a dinâmica mais intensa) e onde termina (neste ponto, normalmente, a dinâmica cai novamente, excepto quando essa linha melódica evolui para uma secção estrutural consecutiva, em cujo caso a frase deve manter a dinâmica ou mesmo crescer para a secção seguinte, a fim de criar uma sensação de transição). Deste modo, ao conseguir que cada elemento musical tenha o seu próprio perfil e que a frase tenha lógica musical, será possível reconhecer auditivamente os distintos planos sonoros.

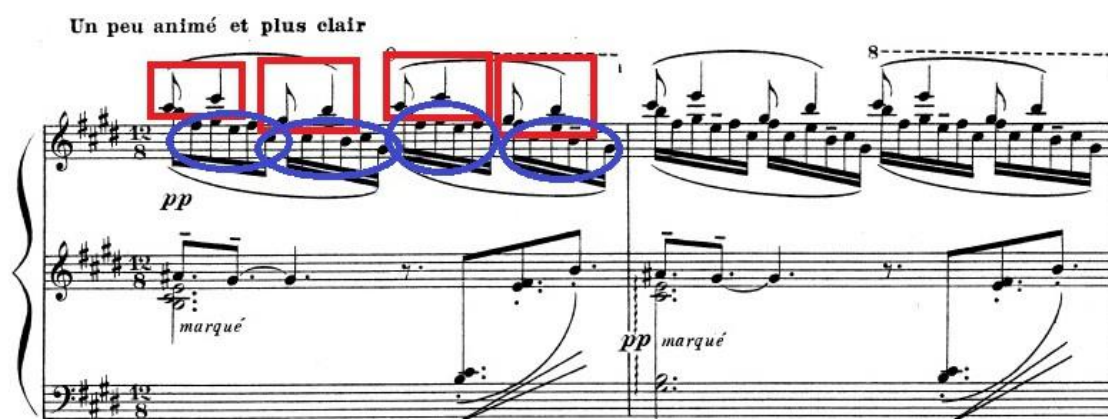
Figura 37 – Trecho que exige um toque cantabile em cada linha melódica, articulação precisa e planeamento de fraseado, para que a distinção de planos sonoros seja audível (p. 4, cc. 5-6)



Outro caso que pede uma clara distinção de planos sonoros é a necessidade de destacar a utilização que o compositor faz da escala pentatónica (característica das tradições belga e italiana) e da escala cromática (evocativa da tradição sineira russa). No trecho de partitura que se segue observa-se um motivo pentatónico na mão direita, que tem a função de proporcionar uma camada harmónica “de fundo” para a linha solista da mão esquerda: este motivo tem, por sua vez, dois planos sonoros – o inferior, composto

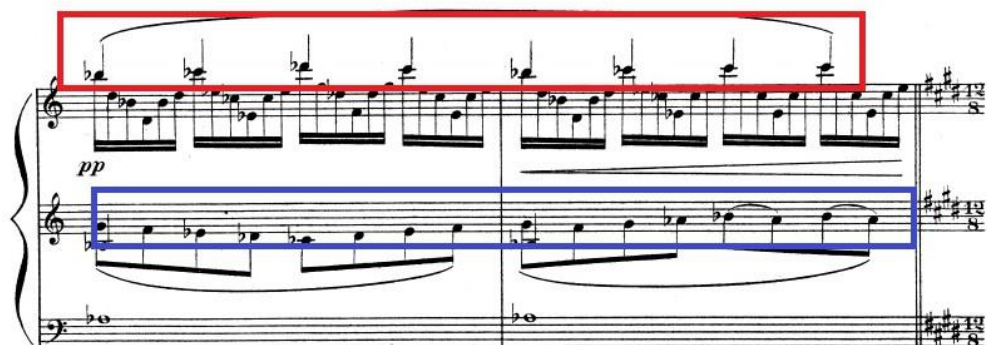
por semicolcheias e o superior, constituído por colcheias. Para uma interpretação clara desta passagem, sugiro que se destaquem as colcheias da camada superior, pois isso permitirá que se perceba melhor auditivamente o ambiente pentatónico que se pretende conceber. Uma forma de conseguir este destaque consiste numa diferenciação dinâmica dos dois planos, isto é, enquanto o plano superior deverá reflectir uma dinâmica “piano”, o plano inferior reflectirá a dinâmica “pianíssimo”; consequentemente, para que a voz solista no pentagrama central sobressaia do pentagrama superior, esta deverá reflectir a dinâmica “mezzo-piano”. Esta hierarquização dinâmica é essencial na distinção de planos sonoros.

Figura 38 – Trecho que requer o destaque da linha pentatónica superior (p. 4, cc. 3-4)



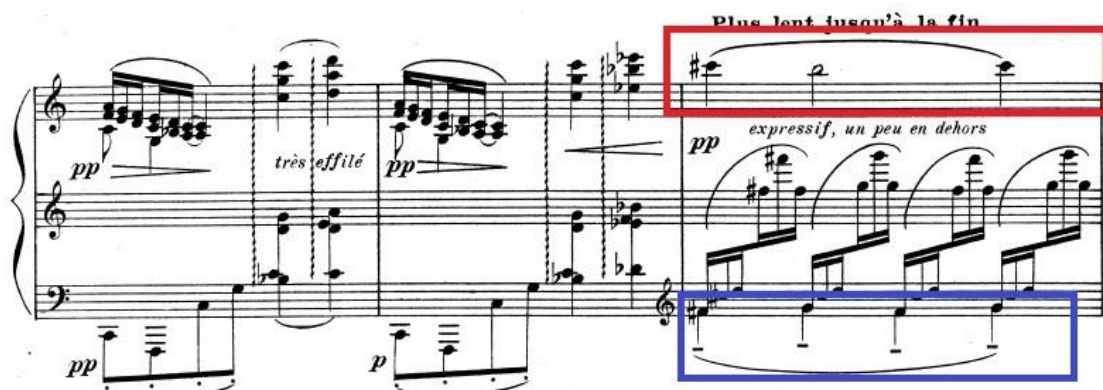
Quanto ao uso da escala cromática, como se pode observar no trecho de partitura que se segue - na primeira passagem, embora a voz superior (que é a que está organizada semi-cromaticamente) seja a mais importante, devendo se destacar, não se deve perder o plano sonoro central, uma vez que este apresenta o motivo temático que surge desde o primeiro compasso da peça; mais uma vez, a voz superior (representada por semínimas) deverá reflectir a dinâmica “mezzo-piano” ou até mesmo “mezzo-forte”, as semicolcheias deverão ter a dinâmica “pianíssimo” e o plano sonoro central deverá reflectir a dinâmica “mezzo-piano” (caso se tenha optado por “mezzo-forte” na voz superior) ou “piano” (caso se tenha optado por “mezzo-piano” na voz superior). É, também, importante, neste caso, o uso de articulação singularizada, nomeadamente, um ataque rápido da ponta dos dedos na voz superior e nas semicolcheias, e um ataque lento com as “almofadas” dos dedos no plano sonoro central.

Figura 39 – Trecho que exige clara distinção entre a escala semi-cromática na linha superior e o motivo temático na linha central (p. 4, cc. 1-2)



De igual modo, na seguinte passagem, enquanto a melodia superior deve destacar-se da melodia inferior, esta última não deve desaparecer, devendo dar-se especial importância à linha mais grave, organizada cromaticamente.

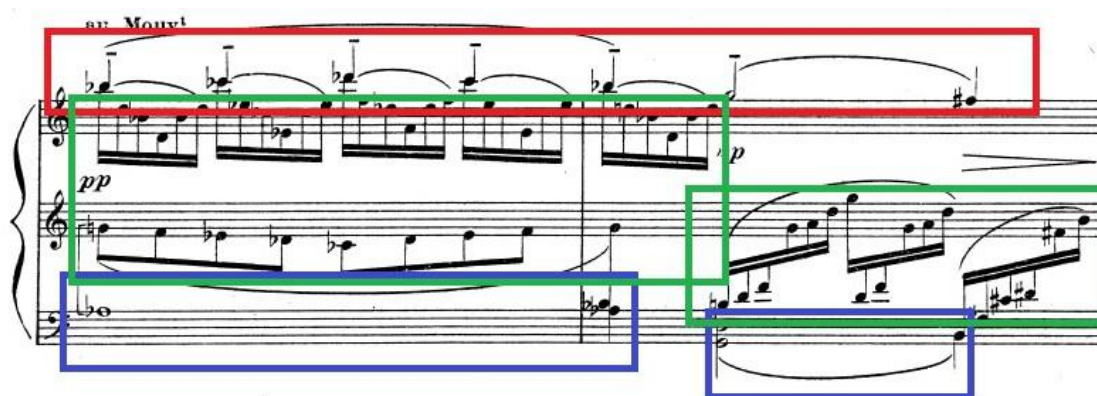
Figura 40 – Trecho que exige clara distinção entre a melodia superior principal e a linha inferior cromática, de importância secundária (p. 7, cc. 3-5)



Outro aspecto que se destacou na análise feita no capítulo anterior trata da escassez de vozes que se percebe na peça de Debussy, de modo semelhante ao que acontece na tradição sineira italiana e ao contrário do que acontece nas tradições belga e russa. Este aspecto pode ser sublinhado, também, através da distinção clara dos planos sonoros, assim como da definição da hierarquia dinâmica desses planos, isto é, dever-se-á analisar o material temático de cada plano, a fim de estabelecer qual deles é o mais importante – por exemplo, um fenómeno que foi captado no capítulo anterior revela que Debussy frequentemente (nesta peça) compõe em três registos (agudo, médio e grave), de forma semelhante à tradição sineira russa, o qual pode ser observado, por exemplo,

no trecho que se pode observar no final deste parágrafo: nesta passagem, a voz aguda deverá sobressair de tudo o mais, para o qual será necessário que os quintos dedos efectuem um ataque rápido em “mezzo-forte”, que principiará com o dedo levemente erguido por cima da tecla; enquanto isto, as restantes semicolcheias desse plano deverão ser tocadas o mais “pianíssimo” possível, ao passo que a melodia do plano médio deve soar cantabile e reflectir a dinâmica “mezzo-piano”; a nota “lá bemol” que se encontra no plano inferior e a semínima em “si bemol” do plano médio deverão ser atacadas com um movimento mais lento e mais de perto, com um pequeno amortecimento do pulso, e em “piano”.

Figura 41 – Trecho que exige um ataque de velocidade e distância diferentes, para uma melhor distinção dos planos sonoros, segundo a sua hierarquia (p. 3, cc. 5-6)



Embora a dinâmica “pianíssimo” seja predominante em toda esta peça (assim como em várias outras peças de Debussy), esta dinâmica não se aplica a toda a passagem à qual se refere esta indicação, mas apenas ao ambiente sonoro e extra-musical da peça, devendo-se respeitar a hierarquização dinâmica dos diferentes planos sonoros.

2.3 Rachmaninov – Sonata nº 2 op. 36: principais problemas e suas soluções

- Qualidade sonora em “ff”:

Rachmaninov é famoso pelas suas passagens virtuosísticas e dinâmicas potentes, textura musical densa e solidez rítmica. Nesta obra, embora se apliquem os mesmos princípios de realização de “fortíssimos” em acordes que já foram expostos em relação à peça *Noël* de Messiaen, existem algumas diferenças a ter em conta, entre os acordes em “ff” de Messiaen e os de Rachmaninov: em primeiro lugar, ao passo que os sinos em *Noël*

são representados como um padrão harmônico-rítmico fixo, que se repete ao longo da peça com poucas alterações, na 2ª sonata de Rachmaninov as passagens em “ff” revelam várias linhas polifônicas rítmicas sobrepostas, de modo semelhante ao que acontece na música de Stravinsky; também sobressai a textura polifônica característica do compositor, a variedade de articulações (legato, staccato, portato, etc) e o matiz melódico dos acordes em “ff” que pronunciam as passagens representativas de sinos. A dificuldade, aqui, consiste em tocar cada linha melódica e rítmica com todos os detalhes que lhes são inerentes; para conseguir este efeito, é aconselhável estudar, não apenas cada mão, mas cada voz por separado, tendo em conta os detalhes frásicos, rítmicos, as nuances dinâmicas e de articulações e de seguida, juntar uma voz de cada vez ao todo, primeiro em tempo lento e depois, gradualmente mais rápido, para não perder a concentração e não deixar de manter todos os detalhes já trabalhados individualmente, ao juntar as vozes todas.

Figura 42 – Trecho que exige qualidade sonora em “fortíssimo” e atenção às indicações de articulação da partitura, representadas a vermelho na imagem (p. 10, c. 6)



- Qualidade sonora em “pp”:

Na sonata de Rachmaninov, também é necessário cuidar da qualidade sonora das passagens em “pp”: Rachmaninov é um compositor muito diferente de Debussy, uma vez que, em Debussy, os diversos elementos musicais são essencialmente tratados como um efeito, de cor ou de ambiente, de acordo com os predicados do Impressionismo, enquanto que Rachmaninov, tal como a grande maioria dos compositores românticos e pós-românticos, tem o intuito de transmitir sentimentos e emoções, criando-se assim a necessidade de cuidar do fraseado de cada melodia e produzir pequenas oscilações dinâmicas (factores que têm menos importância, talvez, na música de Debussy); no entanto, as passagens representativas de sinos, em “pp”, nesta sonata de Rachmaninov,

são tratadas também como um elemento de recriação de um ambiente, de modo semelhante às passagens representativas de sinos, em “pp”, em Debussy, pelo que os cuidados a ter serão, também, os mesmos, nomeadamente, o toque leve e preciso da ponta dos dedos nas notas que correspondem ao “recheio” harmónico da passagem e ataque lento, aplicado com as almofadas dos dedos e com ajuda do peso do braço, nos elementos que caracterizam os sinos, de modo a produzir um som mais profundo e ressonante.

Figura 43 – Trecho que exige qualidade sonora em “pianíssimo”, por meio de uma articulação diferenciada nos diferentes planos sonoros (p. 18, cc. 13-14)



- Distinção de planos sonoros:

Conforme referi na análise do capítulo anterior, a sonata apresenta os sinos de duas formas principais: como elemento motivico e como uma quase-transcrição literal. Para que se perceba esta distinção, é fundamental criar uma diferença de intensidade perceptível entre o material temático representativo de sinos e o material temático não representativo de sinos (notas e harmonias de recheio). Para tal, dever-se-á dar especial atenção às acentuações, interpretando-as na intensidade e especificidade indicadas na partitura (isto é, não tocar “-” como se fosse “<”, por exemplo); no caso de oitavas e acordes, é importante destacar as vozes extremas (tocadas pelos quintos dedos, nomeadamente, a voz mais grave e a mais aguda); por fim, é importante frasear por período, uma vez que a repetição do desenho frásico permitirá ao ouvinte distinguir o padrão.

Figura 44 – Trecho que exige distinção entre material temático representativo de sinos e material temático não representativo de sinos (p. 3, cc. 1-5)

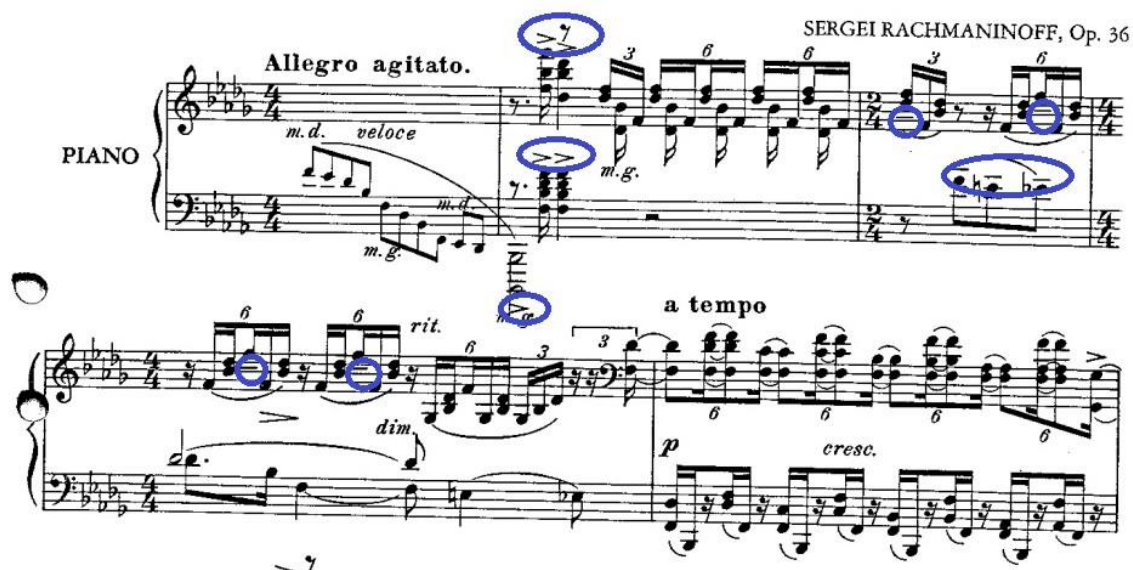


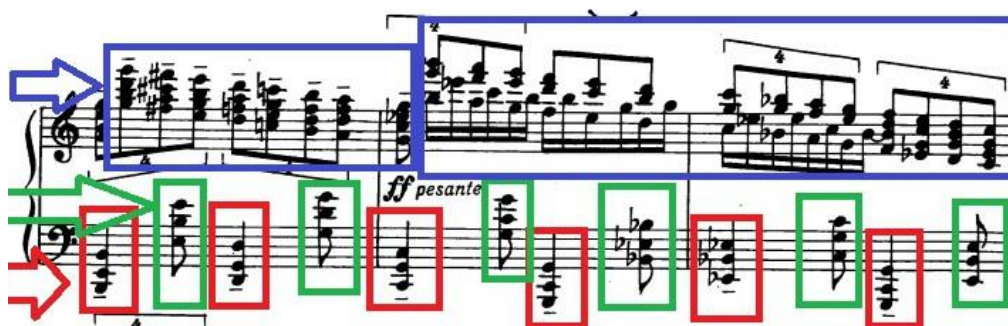
Figura 45 – Trecho que exige clara distinção entre material temático representativo de sinos e material temático não representativo de sinos (p. 5, cc. 4-6)



Outro aspecto analisado no capítulo anterior descobriu o facto de que o compositor escreve tanto em dois registos – agudo e grave (similarmente à tradição belga) como em três – agudo, médio e grave (como na tradição russa). Este aspecto passará despercebido se o intérprete não analisar a hierarquia dos planos sonoros (o que consiste, como já foi dito anteriormente, em detectar qual o plano mais importante e evidenciá-lo de forma que se distinga dos outros). A hierarquia dos planos sonoros pode ser definida segundo o funcionamento musical das tradições sineiras: o sino agudo destaca-se sempre dos médios e dos agudos pela potência da sua sonoridade e pela sua frequência acústica; portanto, para que a passagem soe representativa de sinos, o plano

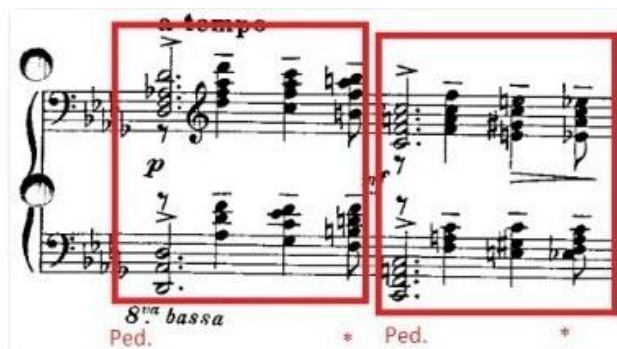
sonoro mais grave deve ser especialmente destacado, para criar ressonância; o plano sonoro correspondente aos sinos mais agudos deverá ser o segundo principal, uma vez que, normalmente, contém a melodia que define o toque de sinos; finalmente, os sinos médios, quando presentes, deverão ser os menos audíveis, sendo que apenas cumprem a função de recheio harmónico.

Figura 46 – Trecho que exige clara distinção dos três planos tímbricos principais, característicos da tradição russa (p. 10, cc. 9-11)



Finalmente, não convém esquecer a importância do facto de que os sinos russos, ao contrário dos sinos das tradições da Europa Ocidental, não possuem um registo específico, o que, segundo o que já foi analisado no capítulo anterior, aparece retratado na sonata nº 2 de Rachmaninov por meio de cromatismos: embora nas passagens de conteúdo temático não representativo de sinos é, sim, importante limpar o pedal, dever-se-á ter cuidado no sentido contrário, com relação às passagens representativas de sinos, sendo que a própria natureza destes exige a criação de reverberações e dinâmicas, pelo que, na minha opinião, é importante não limpar demasiado o pedal nestas passagens, sem no entanto se permitir cair no perigo de criar uma percepção auditiva suja e indefinida – o pedal deve incluir as ressonâncias graves e o ambiente harmónico presente em cada período frásico, sem misturar material temático diverso – isto pode ser conseguido utilizando o “meio-pedal”, em vez de pedal a fundo.

Figura 47 – Trecho em que o pedal deve ajudar a criar a sensação de ausência de tonalidade e recriar reverberações, características da sonoridade dos sinos, sem, no entanto, se tornar “sujo” (p. 7, cc. 11-12)



Todas estas sugestões visam recriar o ambiente sonoro destes três compositores, com base num elemento de impacto significativo, presente nas suas peças, neste caso o sino e as tradições sineiras.

3. Análise comparativa de gravações

Para fazer a comparação de gravações utilizei apenas gravações de pianistas de renome que, ou tinham alguma relação com os compositores, ou (bem) ficaram reconhecidos pelas suas interpretações e gravações da música destes compositores. No caso da sonata op. 36, utilizei uma gravação do próprio compositor.

3.1 Messiaen – *Noël*

- Aspectos específicos das tradições sineiras belga e russa, presentes nesta peça:
 - Textura rítmica e harmónico-rítmica (tradições russa e belga, respectivamente)
 - Registo amplo (russa e belga)
 - Elaboração polifónica (russa e belga)
 - Dois registos tímbricos - grave e agudo (belga)
 - Cromatismos, dissonâncias, trítomos e ausência de tonalidade (russa e belga)
 - Sinos tocados sincronicamente (russa e belga)
- Aspectos técnico-interpretativos principais:
 - Qualidade sonora em “fortíssimo” (para transmitir a natureza sonora dos sinos e auxiliar a precisão rítmica [que depende, por sua vez, da “redondez” do gesto, que deve ser contínuo] e para melhor recriar a sensação auditiva de pluralidade de sinos tocados sincronicamente)

- Precisão rítmica (importante para evidenciar a prioridade rítmica e harmónico-rítmica desta peça e a sincronização não-homófona dos sinos)
- Distinção de planos sonoros (para salientar a polifonia e os dois registos tímbricos, assim como o registo amplo das passagens representativas de sinos)
- Comparação de gravações:
 - Yvonne Loriod²⁸:
 - a) Pouca precisão rítmica nas passagens representativas de sinos,
 - b) Boa distinção de planos sonoros,
 - c) Boa qualidade sonora em “fortíssimo”.
 - Pierre-Laurent Aimard²⁹:
 - a) Precisão rítmica boa, ao contrário de Yvonne Loriod,
 - b) Boa qualidade sonora em “fortíssimo”,
 - c) Fraca distinção de planos sonoros, não se percebendo auditivamente a diferença entre o plano sonoro representativo de sinos e o plano sonoro representativo do canto do pássaro (para dar um exemplo).

3.2 Debussy – *Cloches à travers les feuilles*

- Aspectos específicos das tradições sineiras italiana, belga e russa, presentes nesta peça:
 - Textura melódica (tradição italiana)
 - Elaboração homofónica (italiana)
 - Uso das escalas pentatónica e cromática (italiana e belga)
 - Três registos tímbricos principais - agudo, médio e grave (russa)
- Aspectos técnico-interpretativos principais:
 - Qualidade sonora em “pianíssimo” (indispensável para que todos os elementos soem com clareza)
 - Distinção de planos sonoros (para salientar a prioridade melódica, a escassez das vozes [que se tornará evidente apenas se a hereditariedade dos planos sonoros se

²⁸ Esposa do compositor e dedicatária da obra *Noël*.

²⁹ Aluno de Yvonne Loriod, vencedor do Concurso Internacional Olivier Messiaen em 1973, reconhecido pela sua gravação da integral dos *Vingt Regards sur l'enfant Jésus*.

escutar claramente distinta], as passagens em que se destacam as escalas pentatónica e cromática e os três registos tímbricos principais).

➤ Comparação de gravações:

- Arturo Michelangeli³⁰:
 - a) Distinção de planos sonoros muito bem conseguida.
 - b) Boa qualidade sonora em “p” e “pp”
- Sviatoslav Richter³¹:
 - a) A melodia nem sempre se pode distinguir com clareza (aspecto que não falha na interpretação de Michelangeli),
 - b) As secções musicais que representam os sinos ouvem-se distintamente, ao longo de toda a peça;
 - c) A escassez das vozes é distintamente perceptível, talvez devido ao tempo mais lento do que o comum, que o pianista adoptou.

3.3 Rachmaninov – Sonata nº 2 op. 36

- Aspectos específicos das tradições sineiras russa e belga, presentes nestas peças:
- Texturas rítmica e harmónico-rítmica (tradições russa e belga, respectivamente)
 - Registo amplo (russa e belga)
 - Elaboração polifónica (russa e belga)
 - Três registos tímbricos – agudo, médio e grave (russa)
 - Dois registos tímbricos – agudo e grave (belga)
 - Cromatismos, dissonâncias, trítomos e ausência de tonalidade (russa e belga)
 - Sinos tocados sincronicamente (russa e belga)
- Aspectos técnico-interpretativos principais:
- Qualidade sonora em “fortíssimo” (como já foi dito, importante para auxiliar a precisão rítmica)

³⁰ Pianista do séc. XX com vasta experiência na interpretação e gravação de obras de Ravel e Debussy.

³¹ Pianista do séc. XX com vasta experiência na interpretação e gravação de obras de Debussy.

- Qualidade sonora em “pianíssimo” (essencial para permitir um reconhecimento auditivo claro dos diferentes elementos, em passagens marcadas pelas dinâmicas “p”, “pp” e “ppp”)
 - Distinção de planos sonoros (que deverá possibilitar a percepção do registo amplo, da polifonia e da utilização alternada dos dois ou dos três registos tímbricos)
- Comparação de gravações:
- Vladimir Horowitz³²:
 - a) “Fortíssimo” poderoso, mas nunca “misturado”,
 - b) Distinção de planos sonoros bem equilibrada,
 - c) Uso cuidadoso do pedal,
 - d) “Pianíssimos” com uma variedade de tons diferentes.
 - Van Cliburn³³:
 - a) Merece especial destaque a qualidade e potência dos seus “fortíssimos” e principalmente, a maneira como os organiza, a nível de tempo, manipulação rítmica e uso do pedal,
 - b) Não denota uma hierarquia na distinção de todos os planos sonoros, mas apenas daqueles que correspondem à melodia predominante de cada secção.
 - Sergei Rachmaninov³⁴:
 - a) Cabe destacar que o compositor tem o cuidado de organizar os planos sonoros por hierarquia, tal como faz Horowitz e ao contrário do que faz Van Cliburn.
 - b) A definição e qualidade do (tom do) seu som superam os outros dois pianistas.

³² Contemporâneo e amigo do compositor, com ampla experiência na interpretação da sua obra.

³³ Vencedor do primeiro Concurso Internacional Tchaikovsky, inspirador de um concurso internacional de piano em seu nome. Van Cliburn é reconhecido internacionalmente pelas suas gravações de música de compositores russos, em especial as de Tchaikovsky e Rachmaninov.

³⁴ O compositor.

3.4 Conclusões resultantes da comparação das gravações:

Ao comparar as diferentes gravações das três obras cheguei a duas conclusões principais:

- O elemento técnico-interpretativo principal, que se deve ter em conta ao tocar passagens com conteúdo de sinos, é a distinção clara dos diferentes planos sonoros. Todos os pianistas cujas gravações ouvi, que tinham esse cuidado, transmitiram melhor as sonoridades específicas dos sinos e as suas características, do que aqueles que davam menos importância a este pormenor.
- Para além de reivindicar a relevância da distinção dos planos sonoros, cabe destacar a importância da hierarquia destes: não basta considerar que um plano sonoro é mais importante e se deve destacar mais, enquanto que os outros devem todos soar menos do que esse; é necessário determinar qual o plano sonoro mais importante, mas também qual o segundo mais importante, o terceiro mais importante, etc. Não existem situações em que um conteúdo musical é importante e os outros não – em vez disso, proponho que se hierarquize os conteúdos musicais em função da sua importância.

CAPÍTULO IV. Conclusões

1. Conclusões específicas

Relativamente ao primeiro capítulo, cheguei às seguintes conclusões:

- Os sinos são utilizados essencialmente com as funções religiosa (ritual) e performativa, desde o seu aparecimento no ano 3000 a.C; estas funções são, até hoje, as principais.
- Na Europa e na Rússia, as duas principais maneiras de tocar os sinos são por meio de oscilação do sino ou por meio de um badalo manipulado por cordas.
- Os sinos europeus são consonantes e seguem, essencialmente, as escalas diatónica e pentatónica, ao passo que os sinos russos são dissonantes e não possuem um registo específico.
- Os compositores eruditos da Europa Ocidental representam sinos, principalmente, por meio de harmonias pentatónicas. Os compositores ingleses representam sinos, essencialmente, por meio de permutações melódico-rítmicas (à semelhança da técnica do “change-ringing”). Finalmente, os compositores russos representam sinos ritmicamente justapostos e utilizando harmonias dissonantes e trítonos.
- Destacam-se quatro tradições sineiras principais, dentro da Europa e Rússia, pelas suas características únicas e grau de representatividade: a Tradição Belga (carrilhoneira), a Tradição Inglesa (“change-ringing”), a Tradição Italiana (toques-padrão) e a Tradição Russa (“zvon”).
- As principais diferenças entre as tradições sineiras da Europa e da Rússia são observáveis na função (religiosa, performativa ou social), na organização (sinos adquiridos como colecção versus sinos adquiridos individualmente e consequentes repercussões na sua sonoridade), na técnica (por oscilação ou por meio de um badalo accionado por um sistema de cordas) e no foco musical (rítmico, melódico ou harmonico-rítmico) de cada tradição.

Quanto ao segundo capítulo, cheguei a três conclusões principais:

- Messiaen era um compositor de forte devoção católica, pelo que terá tido contacto com os sinos durante as celebrações religiosas na igreja e estes terão

tido impacto sobre ele, uma vez que os introduz frequentemente na sua música.

- Debussy compôs a peça *Cloches à travers les feuilles* sob a influência dos sinos da aldeia de Rahon, em França, onde o compositor se encontrava alojado, quando escreveu esta obra.
- É de conhecimento geral que os sinos da Igreja Ortodoxa Russa tiveram grande influência sobre a música de Rachmaninov, que os terá escutado e transposto para o piano, ao longo da sua infância, para posteriormente os incluir na sua obra.
- Os sinos na música de Messiaen e Debussy têm um contorno programático, fazendo parte do conteúdo extra-musical das peças, ao passo que, na música de Rachmaninov, os sinos fazem parte da sua linguagem composicional.

Finalmente, quanto ao terceiro capítulo, destacam-se as seguintes conclusões:

Na secção da Análise:

- As principais tradições sineiras observadas em *Noël* são a carrilhoneira (pela pluralidade de vozes, o cromatismo e o virtuosismo da peça) e a russa (pela prioridade essencialmente rítmica das passagens representativas de sinos e pelo seu ambiente sonoro dissonante).
- Em *Cloches à travers les feuilles* a tradição sineira que se destaca é a italiana (devido à sua prioridade melódica, ao uso da escala pentatónica e da escala cromática e ao escasso número de vozes), mas também a carrilhoneira (que também faz uso das escalas cromática e pentatónica) e a russa (devido à utilização de três planos sonoros – agudo, médio e grave).
- A sonata de Rachmaninov apresenta quase exclusivamente elementos relacionados com a tradição sineira russa, o que se pode concluir ao observar alguns fenómenos: a prioridade rítmica da peça (sendo que a sonoridade de sinos é representada, principalmente, como um elemento rítmico), a utilização de três planos sonoros (relacionados com os três registos da tradição russa) e o ambiente essencialmente dissonante

(recriado por meio de deslocações cromáticas e sequências harmônicas cromáticas, evocativas do ambiente sonoro da tradição russa, onde os sinos não possuem registo específico). No entanto, pode-se observar, também, alguma possível influência da tradição belga (devido ao uso de dois planos sonoros, em algumas passagens, de modo semelhante ao que acontece na música para carrilhão).

Na secção das sugestões técnicas, interpretativas e de estudo, observam-se as seguintes conclusões:

- As quatro principais questões a ter em conta, ao interpretar passagens representativas de sinos são: a qualidade do som em passagens de acordes em “fortíssimo”, a qualidade do som em passagens onde predomina a dinâmica “pianíssimo”, a distinção de planos sonoros e a fidelidade rítmica.
- Em Messiaen, os fatores mais importantes são a qualidade sonora em “fortíssimo”, a precisão rítmica e a distinção de planos sonoros.
- Na peça de Debussy, os aspetos que devem ser mais cuidados são a qualidade sonora em “pianíssimo” e a distinção de planos sonoros.
- Na sonata de Rachmaninov, os fatores mais importantes são a qualidade sonora em “fortíssimo”, a qualidade sonora em “pianíssimo” e a distinção de planos sonoros.

Na secção de comparação de gravações e reconhecimento auditivo:

- O aspecto interpretativo mais importante ao recriar sinos na música para piano é a distinção de planos sonoros e em especial, a distinção e organização hierárquica destes.

2. Conclusões gerais

- O piano é o instrumento mais próximo da sonoridade dos sinos, graças ao efeito produzido pelos martelos (semelhante ao do badalo dos sinos), dos pedais (que criam uma ressonância

semelhante, também, à dos sinos), da estrutura do piano (com uma caixa de ressonância grande, propícia, mais uma vez, à recriação das ressonâncias sineiras), da sua potência sonora (característica que distingue o piano da grande maioria dos outros instrumentos) e da sua riqueza harmônico-rítmica (outra característica que distingue o piano da maioria dos outros instrumentos, necessária à recriação sonora dos toques de algumas tradições sineiras, como a belga e a russa). Como tal, é o instrumento mais adequado à imitação da sonoridade dos sinos na música erudita e o mais usado para esse fim.

- A tradição sineira mais próxima do piano, pela sua estrutura harmónica, possibilidades rítmicas, funcionamento mecânico e virtuosismo é a tradição sineira belga, promotora da arte carrilhoneira.
- A tradição sineira inglesa não teve influência nestas peças, somente as tradições belga, italiana e russa.
- A tradição sineira belga é semelhante, nas suas características, à tradição sineira russa, e a inglesa à italiana.
- As peças de Messiaen e Rachmaninov relacionam-se uma com a outra, uma vez que ambas têm influência das tradições sineiras belga e russa, enquanto a peça de Debussy tem influência das tradições belga, italiana e russa.
- O aspecto interpretativo mais importante a ter em conta é a distinção dos planos sonoros e a sua hierarquia, uma vez que é esta, essencialmente, que permite distinguir o material temático, representativo de sinos, daquele que não o é. No entanto, quero sublinhar que, embora considere este aspecto interpretativo o mais importante, como já disse, a fim de representar de forma auditivamente reconhecível os “sinos” nas obras que foram analisadas nesta tese, não o considero, de

modo algum, o único aspecto interpretativo importante; pelo contrário, para que este elemento faça uma diferença significativa, é necessário cuidar todos os aspectos interpretativos que auxiliam uma performance expressiva e de qualidade, tais como o “cantabile” das melodias, a precisão rítmica, a correcta articulação, o legato, etc.

3. Conclusões finais

Quando principiei a minha pesquisa, era minha intenção demonstrar que é possível encontrar as especificidades das diferentes tradições sineiras europeias e russa nas passagens com conteúdo de sinos das peças escolhidas de Messiaen, Debussy e Rachmaninov, e posteriormente, demonstrar que o conhecimento dessas especificidades pode facilitar a produção ao piano do som característico dos sinos e das diferentes vertentes das suas sonoridades, organização musical e funcionamento técnico.

Ao examinar as diferenças e semelhanças entre as tradições sineiras da Europa Continental, da Inglaterra e da Rússia e procurar essas mesmas diferenças e semelhanças nestas três peças de Messiaen, Debussy e Rachmaninov, encontrei três dessas tradições – a belga, a italiana e a russa – retratadas em diversos fenómenos musicais, observáveis nas respectivas obras. Seguidamente, procurei fazer sugestões técnicas e interpretativas, oriundas da minha experiência de estudo pianístico, com o intuito de possibilitar uma performance das passagens representativas sineiras que possa transmitir o ambiente sonoro característico dos sinos e destacar os elementos específicos de cada tradição.

No início da minha investigação, questioneimei-me sobre se o conhecimento das especificidades de cada tradição sineira poderia ajudar à construção e interpretação das peças. Cheguei à conclusão de que sim, uma vez que este conhecimento permitiu-me, quer um melhor conhecimento dos ambientes sonoro e cultural vividos e perseguidos pelos compositores em questão, quer uma visão mais clara das obras, capacitante no tomar de decisões interpretativas importantes nas passagens evocativas de ou inspiradas pelos sinos.

4. Sugestão de pesquisa futura

Surgiu, entretanto, uma questão, que ao não fazer directamente parte do meu trabalho, não aprofundei, mas que poderia ser posteriormente investigada:

- Que compositores denotam influência da tradição sineira inglesa? Serão apenas compositores ingleses, ou terá esta tradição influenciado outros compositores, de outras nacionalidades? O “change-ringing” é uma técnica apaixonante, com muitas variantes e muitas possibilidades de toques diferentes (não apenas no que diz respeito às permutações aritméticas). É, também, um tema com uma vasta literatura, que data do séc. XV até aos dias de hoje. Sabe-se que compositores como Britten e John Tavener representam sinos na sua música; seria interessante descobrir se as especificidades dessa tradição na sua música podem ser salientadas e se tal daria lugar a decisões interpretativas singulares e relevantes, ao interpretar a obra deles.

Bibliografia

1. Bibliografia referenciada

1.1 Livros

Bruhn, Siglind. 1997. *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.

Dumesnil, Maurice. 1932. *How to Play and Teach Debussy*. Nova Iorque: Schroeder and Gunther.

Galperin, Mark, trans., John Burnett, ed.. 2002. *Typikon for Church Ringing*. Moscovo: Editorial Board of the Russian Orthodox Church.

Hill, Peter. 1995. *The Messiaen Companion*. Boston: Faber and Faber.

Reti, Rudolph. 1960. *Tonality, Atonality, Pantonality: A Study of Some Trends in Twentieth Century Music*. Wesport, CT: Greenwood Press.

Roberts, Paul. 1996. *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

Schmitz, E. Robert. 1950. *The Piano Works of Claude Debussy*. Nova Iorque: Duell, Sloan and Pierce.

Stedman, Fabian. 1677. *Campanologia or The Art of Ringing Improved*. Londres: W. Godbid.

Williams, Edward V. 1986. *The Bells of Russia: History and Technology*. Princeton: Princeton University Press.

1.2 Teses

Burger, Cole Philip. 2009. *Olivier Messiaen's "Vingt Regards sur l'enfant Jésus": Analytical, Religious and Literary considerations*. Austin: University of Texas.

Chien, Chieh Jenny. 2011. *Beyond Debussy and Ravel: Impressionism in the Early Advanced Short Piano Works of Selected European and American Composers*. Arizona: Arizona State University.

Hartnett, Owen J. 2014. *Comparing Russian Trends in the Piano Sonatas of Rachmaninoff and Medtner*. Indiana: Indiana University.

Kiyoshi, Tamagawa. 1988. *Echoes from the East: the Javanese Gamelan and its Influence on the music of Claude Debussy*. Austin: University of Texas.

Ko, Cha-Hui. 1997. *Solutions to Technical Difficulties in the Rhapsodie on a Theme by Paganini, opus 43 of Rachmaninoff*. Ohio: State University of Ohio.

Lundtvedt, Natalya V. 2009. *Rachmaninoff and Russian Pianism: Performance Issues in the Piano Concerto in C minor, op. 18*. Los Angeles: University of California.

Nelson, Lee-Ann. 2006. *Rachmaninoff's Second Piano Sonata op. 36: Towards the Creation of an Alternative Performance Version*. Pretoria: University of Pretoria.

Rogosin, David. 1996. *Aspects of Structure in Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'enfant Jésus*. University of British Columbia.

Smith, Kirsten. 2008. *Performing Le Merle Noir: An Investigation into the Performance Issues in the Music of Olivier Messiaen*. Perth, Australia: Edith Cowan University.

Tamura, Atsushi. 2008. *The Revision of Rachmaninoff's Second Piano Sonata, op. 36*. Ulster: University of Ulster.

1.3 Artigos

Kennedy, Michael. 2006. "Impressionism" in *Grove Music Online* ed. L. Macy (consultado a 23-09-2016), <http://www.grovemusic.com>.

Messiaen, Olivier. 1939. Le Rythme chez Igor Stravinsky. *La Revue Musicale* 191: 91-92.

Price, Percival et al. 2006. "Bell" in *Grove Music Online* ed. L. Macy (consultado a 17-10-2016), <http://www.grovemusic.com>.

Pushylin, N.O. 2016. "A Obra de Sergei Vassilievich Rachmaninov como um Reflexo da Paisagem Circundante", *Boletim Internacional Científico do Estudante 2*, consultado a 18-10-2016, UDK 7.072.2³⁵.

Semetsky, Alexander. 2009. The Development of Russian music in the late 19th to early 20th centuries and the piano music of Sergei Rachmaninov, its traditions and interpretation. *Bulletin of Tokoha Gakuen Junior College* 40: 53-78

1.4 Congressos

Benítez, Vincent P. 2013. Stravinsky and the End of Musical Time: Messiaen's Analysis of The Rite and its Impact on Twentieth-Century Music. *Sacre Celebration 2013* 10-27-13.

1.5 Gravações de entrevistas

Croata, Francis. Rachmaninoff. *RCA Recording Guide*, p. 7.

1.6 Websites

Carrilhões. *What is a carillon? "A Carillon Is..."*. 2008 [consultado a 16-12-2016]. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=OK_f9nAJcHo.

Cummings, Robert. *Claude Debussy: Cloches à travers les feuilles, for piano, L. 111/1*. AllMusic. 2017 [consultado a 04-02-2017]. Disponível em <http://www.allmusic.com/composition/cloches-%C3%A0-travers-les-feuilles-for-piano-l-111-1-mc0002507113>.

Harrison, John. *About Ringing*. All Saints Wokingham Bells. 2017a [consultado a 16-12-2016]. Disponível em <http://www.allsaintswokinghambells.org.uk/AbRinging/>.

Jones, Roy H. e Andy Dunn. *Bells and Bell Ringing*. Oxford City Branch: The Oxford Diocesan Guild of Church Bell Ringers. 2017 [consultado a 16-12-2016]. Disponível em www.oxfordcitybranch.org.uk/about.htm.

³⁵ Пушили́н, Н.О. "Творчество Сергея Васильевича Рахманинова как отражение вмещающего ландшафта", *Международный студенческий научный вестник 2*, consultado a 18-10-2016, UDK: 7.072.2.

Padovani, Matteo. *Acustica della campana e analisi tonale*. Associazione italiana di campanologia. 2017 [consultado a 07-01-2017]. Disponível em <http://www.campanologia.org/teoria/1-acustica-della-campana-e-analisi-tonale>.

TowerBells. *Great Bells of Europe by country*. TowerBells.org. 2016 [consultado a 20-01-2017]. Disponível em <http://www.towerbells.org/data/EUGreatBellsByCountry.html>.

Unione Campanari Bolognesi. *L'Arte Campanaria Bolognese*. WordPress. 2015a [consultado a 07-01-2017]. Disponível em <http://www.unionecampanaribolognesi.it/larte-campanaria-bolognese/>.

World Carillon Federation. *Carillons: Europe, America, Africa, Asia, Australia*. World Carillon Federation. 2017a [consultado a 16-12-2016]. Disponível em www.carillon.org.

World Carillon Federation. *Sheet Music: Original Compositions, Folksong Variations, Arrangements, Quatre Mains, With Other Instruments, New Publications*. World Carillon Federation. 2017b [consultado a 16-12-2016]. Disponível em www.carillon.org.

1.7 Partituras

Messiaen, Olivier. 1944. Noël in *Vingt regards sur l'enfant Jésus*. Paris: Durand Editions Musicales.

Debussy, Claude. 1907. Cloches à travers les feuilles in *Images – 2ª Série*. Paris: Durand & Fils.

Rachmaninov, Sergei. 1913. *Sonata para Piano nº 2, op. 36*. Moscovo: Muzgiz.

2. Bibliografia consultada

2.1 Livros

Bertensson, Sergei e Jay Leyda, 1956. *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*. New York: New York University Press.

Piggott, Patrick. 1978. *Rachmaninov*. London: J. M. Dent

Rachmaninov, Sergei Vassilievich. 1978. *Herança Literária*. Vols. 1, 2 e 3. Moscovo: Editora da União Soviética “O Compositor Soviético”³⁶.

Riesemann, Oskar von. 1934. *Rachmaninoff's Recollections*. London: Allen and Unwin LTD. Tr. Dolly Rutherford

2.2 Artigos

Burkina, Evguenia Vladimirovna. 2013. Questões de Interpretação dos Estudos-Quadro op. 33 e 39 de S. V. Rachmaninov. *Leituras Pedagógicas, Publicações*³⁷.

Griffiths, Paul. 1986. “Olivier Messiaen”, in *Twentieth-Century French Masters: Fauré, Debussy, Satie, Ravel, Poulenc, Messiaen, Boulez. (The Composer biography series), The New Grove*. UK: Papermac, 221-251.

Lazutina, Tatiana Vladimirovna. 2008. A arte sineira como expressão da originalidade nacionalista da música russa. *Buletin da Universidade Estadual de Tomsk*. Nº 314³⁸

Lesure, François. 2006. “Debussy, (Achille-) Claude”, in *Grove Music Online* ed. L. Macy (consultado a 3-10-2016), <http://www.grovemusic.com>.

Nichols, Roger. 1986. “Claude Debussy”, in *Twentieth-Century French Masters: Fauré, Debussy, Satie, Ravel, Poulenc, Messiaen, Boulez. (The Composer biography series), The New Grove*. UK: Papermac, 41-129.

Norris, Geoffrey. 2006. “Rachmaninoff [Rakhmaninov], Serge [Sergey] (Vasil'yevich)”, in *Grove Music Online* ed. L. Macy (consultado a 17-10-2016), <http://www.grovemusic.com>.

³⁶ Рахманинов, Сергей Васильевич. 1978. *Литературное Наследие*. Москва: Всесоюзное издательство «Советский композитор»

³⁷ Буркина, Е. В. 2013. Вопросы интерпретации этюдов-картин соч. 33 и 39 С. В. Рахманинова. Педагогические Чтения, Публикации

³⁸ Лазутина, Т. В. 2008. Колокольность как выражение национального своеобразия русской музыки. Вестник Томского государственного университета. Номер 314

2.3 Websites

Azarova, Olga. 2006. *Os Sinos na Música de S. V. Rachmaninov*. Associação de Sineiros Religiosos. 2016 [consultado a 16-01-2016]. Disponível em <http://www.zvon.ru/zvon3.view5.page8.html40>.

Biografia de Olivier Messiaen. *Olivier Messiaen: Biography and some personal reminiscences*. The Olivier Messiaen Page. Consultado a 19-02-2017. Disponível em <http://www.oliviermessiaen.org/messiaen2index.htm>.

Corleone, Adrian. *Sergey Rachmaninov: Piano Sonata No. 2 in B flat minor, op. 36*. AllMusic. 2017 [consultado a 18-02-2017]. Disponível em <http://www.allmusic.com/composition/piano-sonata-no-2-in-b-flat-minor-op-36-mc0002365482>.

Harrison, John. *Bellringing and music*. All Saints Wokingham Bells. 2017b [consultado a 24-12-2016]. Disponível em <http://www.jaharrison.me.uk/Ringing/Music/index.html#Top>.

Harrison, John. *Maths and Ringing*. All Saints Wokingham Bells. 2017c [consultado a 24-12-2016]. Disponível em <http://www.jaharrison.me.uk/Ringing/Maths.html#Top>.

Harrison, John. *Ringing Shapes*. All Saints Wokingham Bells. 2017d [consultado a 16-12-2016]. Disponível em <http://www.jaharrison.me.uk/Ringing/RingingShapes/index.html#Top>.

Harrison, John. *The Bells are Ringing*. All Saints Wokingham Bells. 2017e [consultado a 16-12-2016]. Disponível em <http://www.jaharrison.me.uk/BellsAreRinging/index.html#Top>.

Helm, Paul. *Sergei Rachmaninoff*. 52 composers. 2017 [consultado a 18-02-2017]. Disponível em <http://www.52composers.com/rachmaninoff.html>.

³⁹ Азарова, Ольга. Колокола в музыке С. В. Рахманинова. Общество Церковных Звонарей

⁴⁰ Азарова, Ольга. Колокола в музыке С. В. Рахманинова. Общество Церковных Звонарей

Kirchoff, Keith. *Olivier Messiaen: Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*. Keith Kirchoff. 2017 [consultado a 19-02-2017]. Disponível em <http://www.keithkirchoff.com/Messiaen.html>.

Osborne, Steven. *Olivier Messiaen: Beyond Time and Space*. The Guardian. 2014 [consultado a 19-02-2017]. Disponível em <https://www.theguardian.com/music/2014/aug/07/olivier-messiaen-steven-osborne-beyond-time-and-space>.

Schrott, Allen. *Claude Debussy: Biography*. AllMusic. 2017 [consultado a 04-02-2017]. Disponível em <http://www.allmusic.com/artist/claude-debussy-mn0000768781/biography>.

The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Olivier Messiaen: French Composer*. Encyclopaedia Britannica. 2016 [consultado a 19-02-2017]. Disponível em <https://www.britannica.com/biography/Olivier-Messiaen>.

Unione Campanari Bolognesi. *Storia Sull'Evoluzione Della Campana*. WordPress. 2015b [consultado a 07-01-2017]. Disponível em <http://www.unionecampanaribolognesi.it/storia-sullevoluzione-della-campana/>

